[illegible]

HIERONYMUS BOSCH

SON ART, SON INFLUENCE, SES DISCIPLES

Cet ouvrage est tiré à :

600 exemplaires sur papier de Hollande à la cuve van Gelder Zonen, numérotés de 1 à 600

12 exemplaires sur papier de la Manufacture Impériale du Japon, numérotés de I à XII.

Exemplaire numéro 485



HIERONYMO BOSCHIO, PICTORI

Quid ſibi vult, Hieronyme Boſchi,
Ille oculus tuus attonitus? quid
Pallor in ore? velut lemures ſi,
Spectra Erebi volitantia coràm
Aſpiceres? Tibi Ditis auari
Crediderim patuiſſe receſſus,
Tartareaſque domos: tua quando
Quicquid habet ſinus imus Auerni
Tam potuit bene pingere dextra.

HIERONYMUS BOSCH

SON ART, SON INFLUENCE, SES DISCIPLES

PAR

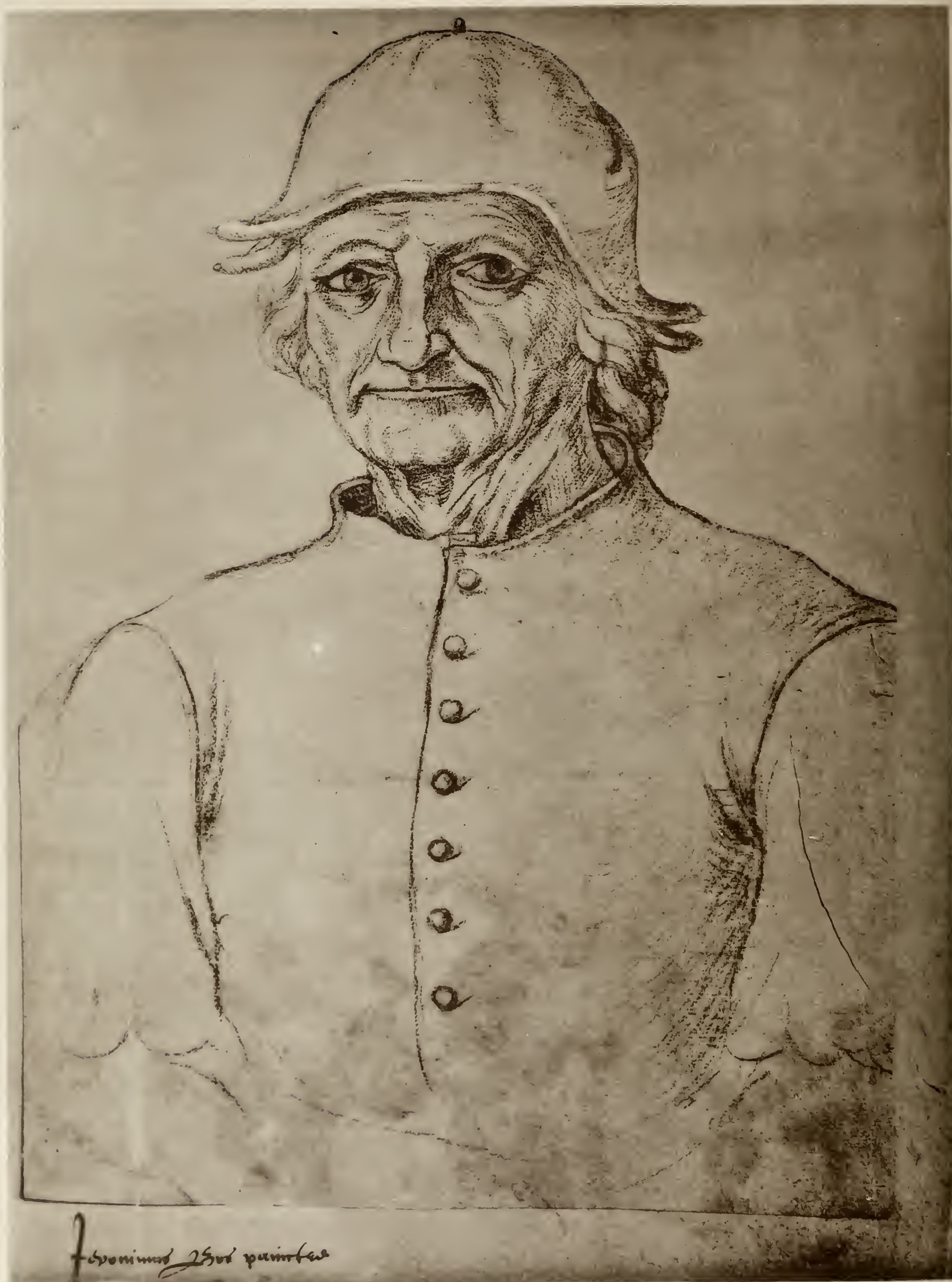
PAUL LAFOND
CONSERVATEUR DU MUSÉE DE PAU



BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, Éditeurs

MCMXIV

Imprimerie J.-E. Buschmann, Anvers.


Jeronimus Bos painter

CHAPITRE I

Etat des esprits dans la seconde partie du XVe siècle. — Hieronymus Bosch ; jugements portés sur son œuvre par les critiques de tous les temps ; ce que l'on sait aujourd'hui de sa biographie

Au XVe siècle, alors que la sculpture et la peinture évoluent vers l'individualisme, toutes deux arrivent sans transition à un des points culminants de l'art. Si la peinture atteint alors à un rare degré de suavité et de noblesse avec les frères Jean et Hubert van Eyck, Roger van der Weyden, Memling, leurs élèves et imitateurs, elle n'en est pas moins puissamment naturaliste. L'homme du Moyen âge, aussi bien en France que dans les Pays-Bas, allie à l'idéalisme le plus élevé un matérialisme des plus grossiers. Mais peut-être vaudrait-il mieux dire qu'il est profondément spiritualiste, sous des apparences et des formes foncièrement naturalistes. Il l'est dans son langage, dans ses écrits, dans ses productions artistiques, dans ses mœurs, il l'est en tout.

Le XVe siècle est une des époques les plus déroutantes de l'humanité ; alors la barbarie et la civilisation se coudoient, s'entrechoquent, luttent et se mélangent ; le goût de l'étrange, l'attrait du merveilleux est dans tous les esprits, la magie, la superstition, la fièvre de sorcellerie, comme l'a si bien dit L. Solvay (1), brûlent les cerveaux et détraquent les nerfs, la peur de l'Enfer, la crainte du démon damnent la chrétienté tout entière. Aussi rien d'étonnant à ce que l'art ait essayé d'interpréter ces inquiétudes des âmes, de les rendre palpables, d'exprimer l'effroi, le désespoir général. Les peuples du XVe siècle sont entièrement croyants ; le doute n'est pas encore né. Ils ont une foi absolue dans les enseignements de l'Eglise, une peur atroce de l'Enfer, une confiance aveugle dans la sorcellerie, les enchantements, la magie, et le sabbat.

Parmi les grands peintres de la fin du Moyen âge, et ils furent cependant légion, Hieronymus Bosch est l'un des plus personnels, des plus primesautiers et,

(1) L. Solvay. Rapport présenté sur le mémoire de M. Louis Maeterlinck. *Bulletin de l'Académie de Belgique, 1901.*

en même temps, l'un de ceux dont l'œuvre reflète le mieux le symbolisme de l'art de son temps (1).

Ce n'est pas d'ailleurs d'aujourd'hui qu'il sollicite la curiosité des amateurs et des historiens. Vasari (2) lui consacre une notice, dans laquelle il l'appelle « l'auteur des vrais cauchemars » ; Lampsonius (3) le célèbre dans une longue pièce de vers latins qu'il accompagne du portrait de l'artiste ; M. van Waernewijck de Gand (4), cite son nom à différentes reprises ; Carel van Mander (5), Sanderus (6), Isaac Bullart (7), Joachim Sandrart (8), Houbracken (9), l'anonyme de Morelli (10), Orlando (11), Zanetti (12) se gardent de l'oublier ; le bonhomme Descamps écrit que « c'est bien dommage qu'il n'ait jamais conçu que des idées monstrueuses et terribles. Ce qui surprend », ajoute-t-il, « c'est que ses tableaux ont été fort chers. A quels prix auraient-ils donc été s'il avait traité des sujets riants ? » (13). Mais ce sont encore les chroniqueurs espagnols qui ont témoigné le plus d'attrait pour Hieronymus Bosch, qui l'ont même, quelque étrange que la constatation puisse paraître, le mieux jugé et compris. Francisco de los Santos (14) prétend que *Les Délices terrestres,* une des principales productions du maître, sont une œuvre

---

(1) La poétesse anversoise Anna Byns (1494-1566) écrivit trois recueils de poésies religieuses et militantes contre les luthériens, qu'ignora Jérôme Bosch, dans lesquels elle dit — particulièrement dans le Refrain de 1523 — que le monde va à l'envers, que le désordre règne partout. Si notre artiste n'appartenait à une époque quelque peu antérieure, peut-être aurait-il convenu d'établir un parallèle entre lui et elle.

(2) G. Vasari. Vie des peintres, sculpteurs et architectes. Traduction de Leclanché, commentaires de Jeanron. 10 vol. In-8°, Just Tissier, Paris, 1839-1842.

(3) Lampsonius. Pictorum aliquot celebrium Germanicae inferioris effigies. Anvers, 1572.

(4) Marc van Waernewijck. Troubles en Flandres et dans les Pays-Bas au XVI[e] siècle, 1566-1569. Traduction du hollandais par Hermann van Duyse et Paul Bergmans. 2 vol. In-4°, G. Van Oest, Bruxelles, 1905.

(5) Carel van Mander. Le livre des peintres. Traduction, notes et commentaires de H. Hymans. 2 vol. In-4°, Paris, 1881-1885.

(6) Sanderus. Flandria illustrata. 2 vol. In-folio, Cologne, 1642-1644. Chorographia Sacra Brabantia. 2 vol. In-folio, Bruxelles, 1652-1659. Sanderus, né à Anvers en 1586, mort à l'abbaye d'Affligham, où il s'était retiré en 1664, entré dans les ordres de bonne heure, devint secrétaire du cardinal de la Cueva, chanoine de la cathédrale d'Ypres et censeur des livres à Bruxelles.

(7) Isaac Bullart. Académie des Sciences et des Arts, contenant les vies et éloges des hommes illustres.. In-folio, Amsterdam, 1682.

(8) Joachim de Sandrart. Academia nobilissimae artis picturae. In-folio, Nuremberg, 1683.

(9) Arnold Houbracken. Groote Schouburg der nederl. kunstschilders en schilderessen. 3 vol. In-8°, Amsterdam, 1718.

(10) Jacope Morelli. Notizia d'opere di dizegno scritta da un anonimo. In-8°, Bassano, 1800.

(11) Orlandi. Abecedario pittorico, nel quale descritte le vite degli antichissimi pittori, scultari ed architetti ec accrescinti da P. Guarienti. In-4°, Venezia, 1753.

(12) Ant. Mar. Zanetti. Descrizione di tutte le pubbliche pitture della cita di Venezia. Venise, 1773.

(13) Descamps. La vie des peintres flamands. 4 vol. In-8°, Paris, 1753-1763.

(14) Francisco de los Santos. Descripcion breve del monasterio de S. Lorenzo del Escorial, unica maravilla del mundo... In-folio, Madrid, 1667.









moralisatrice, qu'on devrait remplir la terre de ses copies. Ximenes (1) voit dans sa peinture, sous des formes burlesques, un sens et une pensée sérieuse et dévote. Le Père Sigüenza (2) entend démontrer que ses productions ne sont pas extravagantes, mais des œuvres de grande philosophie, et que s'il a des choses étranges, c'est notre faute et non la sienne, car, pour le dire une bonne fois, il a voulu peindre les péchés et les vices des hommes. « Je voudrais », ajoute le pieux religieux, « que tout le monde soit pénétré des éléments de ses tableaux, car chacun en retirerait grand fruit en jetant par cela même un regard dans son fort intérieur, en se rendant compte de son aveuglement. » Felipe de Guevara (3) pense que s'il dessine des figures étranges, il imagine en réalité des choses admirables. Une des rares exceptions dans ce concert d'éloges est Pacheco (4) qui trouve que le Père Sigüenza honore beaucoup trop Bosch et que c'est un tort de faire des sujets de méditation de ses fantaisies licencieuses, qu'il se garde, lui, de proposer comme modèles aux peintres. A son tour, à l'aurore du XIX[e] siècle, Cean Bermudez (5) s'exprime sur son compte avec un véritable enthousiasme.

Les descendants de Jeanne la Folle, à l'héréditaire mélancolie ; son fils, Charles-Quint, qui se retira dans le monastère de Yuste où, couché dans un cercueil, il se fit psalmodier les prières des morts ; son petit-fils, le morose Philippe II, qui se cloîtra dans une étroite cellule du couvent de l'Escurial, trouvèrent dans les compositions de cet étrange peintre un vaste champ pour leur imagination maladive et des idées qui convenaient à leur état d'esprit. Leur sombre détachement des joies et des allégresses de la vie, leur tristesse insondable, leur curiosité et leur appétence de l'au delà y rencontrèrent l'aliment voulu et désiré.

Ils étaient reconnaissants à Jérôme Bosch de leur traduire les tourments, les peines, les douleurs, de démontrer qu'il ne sert à rien de les nier. En lui, les pleurs, les larmes, les cris, les contorsions ont trouvé leur traducteur. Il n'a entendu ni les bafouer ni les glorifier, mais témoigner de leur existence. La douleur n'est-elle pas d'ailleurs l'élément réparateur, le moyen de la rédemption ? Qui pouvait mieux convenir au caractère espagnol ?

---

(1) El Maestro Fr. Andres Ximenes. Descripcion del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial... In-folio, Madrid, 1764.

(2) El Padre Fr. Josef de Sigüenza. Historia de la Orden de San Geronimo, tome III. Descripcion del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Madrid, 1605.

(3) D[n] Felipe de Guevara. Comentarios de la Pintura, notas de Antonio Ponz. Madrid, 1788.

(4) Francisco Pacheco. Arte de la Pintura. Secunda edicion que se hace de este libro fielmente copiada de la primera que dio a la estampa su autor en Sevilla el año de 1649. Dirigela D. G. Cruzada Villaamil, 2 vol. In-12°, Manuel Galiano, Madrid, 1866, t. II, p. 129.

(5) Cean Bermudez. Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España. In-16°, 6 vol., J. Ibarra. Madrid, 1800.

D'un côté absolument opposé, il ne faut pas non plus oublier le goût des Castillans pour l'ironie des gueux, dont témoignent leurs romans picaresques parus pour ainsi dire tous du milieu du XVIe au premier tiers du XVIIe siècle. Mendoza (1) n'avait-il pas fait imprimer *Lazarillo de Tormes,* en 1553 ; Mateo Aleman (2), *Guzman de Alfarache,* en 1599 ; Perez de Léon (3), *la Picara Justina,* en 1605 ; Vicente Espinel (4), *Marcos de Obregon,* en 1618 ?

Le Dr Waagen (5), G. Glück (6), L. Maeterlinck (7), H. Dollmayr (8), H. Hymans (9), Max J. Friedlander (10), Dülberg (11), Fierens-Gevaert (12), E. Baes (13), etc., dans nombre d'études et d'articles, disséminés de côté et d'autre, se sont occupés de Hieronymus Bosch. M. Maurice Gossart (14) a publié sur lui un livre des plus substantiels et des plus documentés, auquel nous aurons souvent recours et ferons maints emprunts. Peut-être est-ce un peu téméraire de notre part, après ces savants et subtils critiques, surtout après M. Maurice Gossart, de venir écrire sur le maître un nouveau volume où l'on ne trouvera aucune découverte sensationnelle. Ce que nous tentons, c'est d'expliquer les raisons de notre profonde admiration pour l'artiste, c'est de le remettre dans son milieu, dans son atmosphère.

---

(1) Diego Hurtado de Mendoza, diplomate, homme de guerre, historien, poète, né en 1503 à Grenade, mort en 1575 à Valladolid.

(2) Mateo Aleman, surintendant et contrôleur des finances sous Philippe II, né vers le milieu du XVIe siècle à Séville, mort vers 1620.

(3) Perez de Léon n'est pas l'auteur de la *Picara Justina,* qui est l'œuvre du médecin tolédan Francisco Lopez de Ubeda. Si nous la laissons sous son nom, c'est qu'elle est toujours ainsi désignée.

(4) Vicente Martinez Espinel, né en 1550, tour à tour étudiant, marin, prêtre ; mort en 1624.

(5) Dr Waagen. Manuel de l'histoire de la peinture. Ecoles allemande, flamande et hollandaise. Traduction de H. Hymans et Petit. Mucquardt, 3 vol., In-8°, Bruxelles, 1863-1864.

(6) G. Glück. Zu einem Bilde von H. Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien. *Jahrbuch der Königlich. Preussischen Kunst-Sammlungen,* t. XXV.

(7) Louis Maeterlinck. Le genre satirique dans la peinture flamande. 2e éd. In-8°, G. Van Oest, Bruxelles, 1907.

(8) H. Dollmayr. H. Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in den Niederl. Malerei des XV und XVI, Jahrhunderts. *Jahrbücher der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses.* Vienne, 1890.

(9) H. Hymans. L'Exposition des primitifs à Bruges. *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, IIIe période, tome XXVIII.

(10) Max J. Friedlander. Meisterwerke der niederl. Malerei der XV und XVI. *Jahr. auf der Ausstellung zu Brügge.* Münich, 1903.

(11) Dr Franz Dülberg. Frühholländer, 1450-1550. Haarlem, 1905.

(12) Fierens-Gevaert. Les Primitifs flamands, débuts du XVIe siècle, fin de l'idéal gothique. Jérôme Bosch.. Gd in-4°, tome III, G. Van Oest, Bruxelles, 1910.

(13) Edgar Baes. La tradition dans l'art du Moyen âge. Havermans, Bruxelles, 1902. Histoire de la peinture et du paysage dans l'art flamand. *Annales de la Société royale des Beaux-Arts et de la Littérature de Gand,* tome XIII, 1878.

(14) Maurice Gossart. Jérôme Bosch, le « faizeur de diables » de Bois-le-Duc. In-8°, Imprimerie centrale du Nord, Lille, 1907.



Il est bien certain que le véritable nom de Jérôme, Bosch quoique ses tableaux signés portent Jheronimus Bosch, est Hieronimus van Aken ou Aquen, comme en témoignent les registres de la Confrérie de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* (1) de la cathédrale de Bois-le-Duc, où l'on trouve ces mentions : « Hieronimus Aquen als Bosch » et, « Hieronimus Aquens alias Bosch, » dont il sera de nouveau question plus loin.

Les écrivains qui se sont occupés de lui le désignent sous les noms les plus fantaisistes. En Espagne, Felipe de Guevara (2), Argote de Molina (3), le Père Sigüenza (4) le nomment Geronimo Bosco ; Cean Bermudez (5) l'appelle Bosco, Bos et Bosch ; le Flamand Gramaye (6), Hieronymus Bosz ; chez les Italiens, Vasari (7) le nomme Bos di Ertogen, Bosc ; Guicciardini (8), Girolamo Bosco di Balduc ; Zanetti (9), Girolamo Basi et Bolch ; Zani (10), Bos, Boss, Bossius, Dubos, Bosco, Bussius, Bus, Buus ou encore Buz ; Sandrart (11), Heinecken (12) et Pilkinton (13) l'appellent Bos, signature que portent diverses gravures d'après ses compositions burinées par H. Cock, dont nous aurons à nous occuper.

La date de la naissance de Hieronymus Bosch est encore incertaine. Huber et Rost (14), et sans doute d'après eux, sans autre investigation, Ch. Blanc (15), le

---

(1) Register der Illustre Lieve Vrouwen Broederschap, propriété de la Société de 's Hertogenbosch. Het provinciaal genootschap van Kunst en Wetenschap in Noord Brabant.

(2) D[n] Felipe de Guevara. Ouv. cit.

(3) Argote de Molina. Libro de la Monteria que mando escribir Don Alonso, rey de Castilla. Sevilla, 1582, ch. IV, p. 47.

(4) El Padre Fr. Josef de Sigüenza. Ouv. cit.

(5) Cean Bermudez. Ouv. cit.

(6) J. B. Gramaye. Taxandria. Bruxelles, 1610, réédité à Bruxelles en 1708. Gramaye historien et voyageur flamand, né en Anvers en 1579, mort en 1635 à Lubeck où il fut inhumé dans la cathédrale. Lors d'un voyage sur les côtes de la Sardaigne, pris par les pirates barbaresques, il demeura un certain temps en captivité en Afrique. Plus tard, de retour dans sa patrie, il fut élevé par le pape Urbain VIII au siège épiscopal d'Upsala. Gramaye entreprit d'écrire l'histoire des diverses localités des Pays-Bas. Ses ouvrages renferment de précieux renseignements.

(7) G. Vasari. Ouv. cit.

(8) Guicciardini. Descrittione di tutti Paese Bassi... traduit en français à Anvers, une première fois en 1566, une seconde en 1582 ; également en français, à Amsterdam, en 1613.

(9) Ant. Mar. Zanetti. Ouv. cit.

(10) D. Pietro Zani. Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti. In-8°, Parma, 1819, parte primera, t. IV.

(11) Joachim de Sandrart. Ouv. cit.

(12) Heinecken. Dictionnaire des artistes dont nous avons des gravures — inachevé — A. D. 3 vol. Leipzig, 1779-1790.

(13) Rev. Pilkinton. Dictionary of Painters. In-4°. A new edition by H. Fuseli R. A. London, 1805.

(14) Hubert et Rost. Manuel des curieux et amateurs de l'art. 9 vol. P[t] in-8°. Orell, Zurich, 1797-1808.

(15) Ch. Blanc. Histoire des peintres de toutes les écoles. 14 vol. In-4°, Vve J. Renouard, Paris, 1848-1875, t. IV.

font naître en 1498 ; Immerzeel (1) recule cette date jusqu'en 1470 ; Michiels (2), jusqu'en 1460 ; Michael Bryan (3) oscille entre 1460 et 1464 ; Ulrich Thieme (4), plus prudent, parle seulement du milieu du XVe siècle. Descamps (5) et, à sa suite, Justi (6) et Dollmayr (7) la placent en 1450, d'accord avec les registres de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* (8). Cela fait un écart de près de cinquante ans ; mais, comme on verra par la suite que l'artiste était connu dès 1488, il fallait bien qu'il ait déjà, à cette date, donné des témoignages de son talent. Admettons donc que Jérôme Bosch naquit vers 1450. Ajoutons que M. Ed. Laloire (9) a retrouvé sur les miniatures du *Livre d'Heures de Philippe de Clèves,* transcrit aux environs de 1483 et faisant partie de la collection du duc d'Arenberg, à Bruxelles, l'inscription que voici : « Hieronimi Boscii Belgae Propria manu ». Mais convient-il de s'y fier absolument?

Où Hieronymus Bosch vit-il le jour? Sans aucun doute à 'sHertogenbosch, Bois-le-Duc, alors une des cités les plus florissantes du Brabant septentrional. Certains écrivains cependant, et parmi eux le Dr Justi (10), vu ce nom patronymique de van Aken, en allemand populaire — Acken, Aix-la-Chapelle — pensent qu'il a dû naître dans cette dernière ville, se basant sur l'habitude du temps de porter le nom de son lieu d'origine. Dans les comptes de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* (11), il est une première fois question d'un Jean van Aken, qui en 1435-36 peint un tableau de *Maria Egyptiaca* pour la cathédrale de Bois-le-Duc, et une seconde fois, en 1441, à l'occasion de peintures sur la robe du Roi Mage, qu'il exécute pour la procession. Est-ce le même qui dans les registres des *Sous Écoutêtes* de Bois-le-Duc, conservés aux archives du royaume de Belgique, où étaient inscrits chaque année les noms des étrangers qui obtenaient le droit de

(1) Immerzeel. De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, Amsterdam, 1842.

(2) A. Michiels. Histoire de la peinture flamande. 4 vol. et un supplément, Bruxelles, 1845 ; Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864. 7 vol. In-8°, Lacroix, Verboeckoven et Cie, Bruxelles, 1865-1869.

(3) Michael Bryan. Dictionary of painters and engravers, new ed^t revised and enlarged by R. E. Graves, B. A. 2 vol. In-8°, G. Bell, London, 1886.

(4) Ulrich Thieme. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Band V, 1912.

(5) Descamps. Ouv. cit.

(6) C. Justi. Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. *Jahrbuch der Königlich. Preussischen Kunstsammlungen,* tome X, Berlin, 1889.

(7) Dollmayr. Ouv. cit.

(8) Ouv. cit.

(9) Ed. Laloire. Le livre d'heures de Philippe de Clèves et de la Marck, seigneur de Ravenstein. — *Les Arts anciens de Flandre,* 1906.

(10) C. Justi. Ouvr. cit.

(11) Voir : Dr Xavier Smits. De Kathedraal van 'sHertogenbosch, dissertation doctor, 1907, p. 147-148.





bourgeoisie, figure en 1461, mais sous le nom de Laurent van Aken, probablement d'Aix-la-Chapelle ; sans doute il s'agit du père de Hieronymus Bosch, comme l'ont prouvé les savantes recherches du Dr Smits.

On sait fort peu de choses de la vie de Hieronymus Bosch. Les comptes des registres de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* nous apprennent, par des paiments à lui faits pour des fournitures de peintures ou dessins, de 1493 à 1494, de 1498 à 1504, de 1508 à 1512, qu'il se trouvait à ces différentes dates à Bois-le-Duc. Il y peignit pour la cathédrale les compositions de *Salomon honorant sa mère Bethsabée, l'Histoire d'Abigaïl, l'Adoration des Rois, le Siège de Béthulie, Mardochée et Esther* (1), sur lesquelles nous reviendrons. En 1494, il livra aux verriers Hendrick Bueltinck et Wilhem Lombard les cartons d'un vitrail, pour la plus belle des sept chapelles latérales de la cathédrale (2) ; celle de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap ;* en 1504, il reçut de Philippe le Beau, mari de Jeanne la Folle et père de Charles-Quint, la commande d'un tableau du *Jugement dernier*, comme il appert des comptes de Simon Longin, receveur général de ce prince, conservés aux Archives de Lille (3). Voici d'ailleurs un extrait de ce document : « A Jeronimo van Aeken, llamado Bosch, pintor que vive en Bois-le-Duc, la suma de trenta y seis libras, en prenda y pago, a buena cuenta de lo que pudiera debersele por un gran cuadro de pintura de nueve pies de alto, por once de largo, donde debe estar el *Juicio de Dios,* a saber : paraiso y infierno, que Mon señor habia mandado hacer para su noble entretenimiento. » Ce qui peut se traduire : « A Jérôme van Aeken, appelé Bosch, peintre, habitant Bois-le-Duc, la somme de trente-six livres, comme gage et paiement, en déduction de ce qui pourrait lui être dû pour un grand tableau de neuf pieds de haut sur onze de large représentant le *Jugement de Dieu,* à savoir : *le Paradis et l'Enfer,* que Monseigneur lui avait commandé faire pour son noble plaisir. »

En 1512 Hieronymus Bosch exécute pour sa ville natale la maquette d'une *Crucifixion,* qui lui est payée XX sols. Il meurt en 1516 et non pas en 1522 comme l'ont dit par erreur certains écrivains. Cette date de 1516 se trouve en effet sur le registre de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap*, auquel il faut sans cesse recourir. On y lit dans son *Nomina Decanorum et præpositorum* 1318-1638 :

(1) Les autels sur lesquels étaient ces peintures ont disparu lors du pillage de la cathédrale par les réformés, en 1629. Voir : Dr Xavier Smits. De Kathedraal van s'Hertogenbosch, dissertation doctor, 1907, ouv. cit., p. 203-205.

(2) Sur la cathédrale de Bois-le-Duc, voir : Dr Xavier Smits. De Kathedraal van 'sHertogenbosch, ouv. cit. — J. Hermans. Geschiedenis over den bouw der St. Janskerk, 'sHertogenbosch, La Haye, 1853. — Hezenmans. De St. Janskerk te 'sHertogenbosch en hare geschiedenis, 1866.

(3) Registres de la Chambre des Comptes de Lille, année 1504. — Archives au département du Nord. Reg. F. 190.

« Obitus fratrum A° 1516 : Hieronimus Aquen, als Bosch, insignis pictor ». Cette mention est corroborée par le *Register der Namen en de wapenen der heeren beëedigde broeders zoo geestelijke als wereldlijke van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap*, qui, à son folio 76, sous le contour d'un écusson, porte : « Hieronimus Aquens, alias Bosch, seer vermaert schilder, obiit 1516 ».

D'anciens écrivains italiens et espagnols, comme les Pères Orlandi (1) et Sigüenza (2) — ce dernier écrit cependant ne pas l'avoir connu — et tout dernièrement Dn Pedro de Madrazo (3), se basant sans doute sur les nombreux tableaux du maître qui se trouvent dans les Castilles, prétendent que Hieronymus Bosch y séjourna de 1495 à 1505, et que c'est à l'Escurial qu'il prit le goût de la diablerie. Ces historiens oublient d'abord que le sens du merveilleux est bien autrement dans l'esprit des races septentrionales que des races méridionales, ensuite que les Espagnols, beaucoup plus que les autres peuples, sont surtout attirés vers les réalités tangibles. L'on a vu qu'en 1494, 1498, 1504, etc., notre artiste travaillait à Bois-le-Duc, le voyage en Espagne semble par conséquent des plus problématiques, pour ne pas dire impossible. Les légendes, du temps des Pères Orlandi (4) et Sigüenza (5), passèrent bien souvent pour des réalités ; on n'y regardait pas alors de très près. La science historique n'était pas née. Le peintre écrivain Jusepe Martinez (6) qui vivait sous Philippe IV, en Aragon, n'a-t-il pas écrit avec sérénité que Jérôme Bosch était né à Tolède et avait surtout travaillé à l'Escurial.

On croit généralement retrouver les traits de Hieronymus Bosch dans un dessin du célèbre *Recueil d'Arras* (7), portant l'inscription : « Jeronimus Bos painctre », où le personnage est représenté en buste, de face, âgé d'une soixantaine d'années, la tête couverte d'un bonnet des plus bizarres descendant sur les oreilles d'où s'échappent deux mèches de cheveux bouclés, les yeux sans doute bleus, quelque peu bridés, le nez droit et fort, la bouche grande aux lèvres pincées, le visage rasé, maigre, émacié, le cou ridé, aux veines saillantes, le torse enfermé dans une sorte de justaucorps hermétiquement boutonné.

---

(1) Orlandi. Ouv. cit.

(2) El Padre Fr. Josef de Sigüenza. Ouv. cit.

(3) Dn Pedro de Madrazo. Catalogo de los cuadros del museo del Prado, de Madrid. In-12, Madrid, 1900, p. 209.

(4) Orlandi. Ouv. cit.

(5) El Padre Fr Josef de Sigüenza. Ouv. cit.

(6) Jusepe Martinez. Discursos praticables del nobilisimo arte de la pintura, publicados par la Real Academia de San Fernando. In-8o. Tello, Madrid, 1866, p. 184.

(7) Recueil de portraits historiques, exécuté vers 1560, à la mine de plomb ou à la sanguine, d'après des originaux peints, la plupart d'un très beau caractère. Le plus ancien est celui de Philippe de Valois, le plus moderne celui de Charles IX. Nombre de portraits : 275; feuillets 293 ; mss. 261 ; gr. in-folio ; papier XVIe siècle; provenance, Abbaye de Saint-Waast. Déposé à la bibliothèque municipale d'Arras.





Ce dessin, aux yeux de certains critiques, A. Dinaux, entre autres, serait sorti des mains de l'artiste lui-même. Ce qui, jusqu'à un certain point, militerait en faveur de cette hypothèse, c'est que seul de la collection il ne porte pas d'épithète laudative, Hieronymus Bosch ne pouvant se glorifier lui-même. Il est vrai que, d'un autre côté, M. Louis Boca, archiviste du département de la Somme, voudrait y retrouver le faire de Jacques Lebourcq, peintre et généalogiste, mort en 1573, à qui sont dues nombre d'effigies du recueil. C'est une autre hypothèse, rien de plus.

Continuons la revue des portraits de Hieronymus Bosch ; un second, avec, au-dessous, l'inscription « Hieronimo Boschio pictori », gravé par Jérôme Cock, en 1572, a paru dans le recueil de Lampsonius (1), suivi de vers latins dans lesquels le docte secrétaire du prince-évêque de Liége célèbre les yeux égarés et la pâleur du maître hanté par les diables « qu'il croit voir voler autour de lui » et qu'il a si habilement représentés que, sans doute, « il a eu l'accès de l'Enfer, pour pouvoir en peindre ainsi les sombres horreurs » ; un troisième portrait de l'artiste, inversé celui-là et probablement gravé par S. Frisius (2), se trouve dans la collection de portraits de H. Hondius (3) ; un quatrième, également inversé, gravé par E. de Boulonois (4), accompagné des mots : « Hieronimo Bochio pictori », dans le livre de Bullart paru en 1682 ; un cinquième toujours inversé, reproduit par l'Admiral (5) dans le *Livre des peintres* de Carel van Mander, édité par Jongh en 1784.

En 1611 on en rencontre une variante, sur bois, dans l'*Opus chronologicum* d'Opmeer et Beyerlinck, imprimé en 1611 (6) ; enfin, citons pour mémoire, afin

---

(1) Vers inscrits sous le portrait de Jérôme Bosch dans le recueil de Lampsonius :

Quid sibi vult, Hieronyme Boschi
Ille oculus tuus attonitus ? Quid
pallor in ore ? velut lemures si et
spectra Erebi volitantia coram
aspicores ! Tibi Ditis avari
crediderim patuisse recessus
Tartareasque domus ; tua quando
quisquid habet sinus imus averni
tum potuit bene pingere dextra !

(2) S. Frisius. Simon de Vries, graveur hollandais, né à Leeuwarden en 1580.

(3) H. Hondius. Hendrick Hond, graveur hollandais, né à Duffel en Brabant en 1573.

(4) Boulonois. Esme de, graveur probablement d'origine française, qui travailla à Anvers vers le milieu du XVIe siècle. Voir : Isaac Bullart. Ouv. cit.

(5) L'Admiral, Jan. Graveur hollandais, né à Leyde en 1680, de parents français. Voir : Carel van Mander. Ouv. cit.

(6) Pierre van Opmeer, historien hollandais, né à Amsterdam en 1525, mort à Delft en 1595, étudia successivement la médecine, la jurisprudence et la théologie. Son principal ouvrage, l'Opus chronologicum orbis universi, a mundo exordio usque ad anno MDCXI, publié à Anvers, fut continué par le chanoine Laurent Beyerlinck.

d'être aussi complet que possible, un dernier portrait de Hieronymus Bosch, gravé, en 1881, par Adolphe Varin, qui n'a d'ailleurs aucun intérêt documentaire.

Revenons en arrière. D'accord avec le Dr Xavier Smits, sans nier l'authenticité du portrait de Jérôme Bosch du *Recueil d'Arras* — faisant seulement des réserves à son égard — nous attacherons beaucoup plus d'importance au petit portrait reproduit dans l'édition du *Livre des peintres* de Carel van Mander de 1784, représentant l'artiste, également en buste, presque de face, cette fois la tête couverte d'une coiffure réellement médiévale et avec un vêtement à col (1).

---

(1) Ce portrait provient sans doute de la collection des anciennes gravures du *Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noord-Brabant te 'sHertogenbosch.*




jheronimus bosch




Jheronimus bosch

CHAPITRE II

L'art de Hieronymus Bosch ; son expression, ses caractéristiques

Jérôme Bosch, quoiqu'en retard sur son temps, et demeuré gothique par ses goûts, ses tendances naturalistes, ennemi instinctif des chemins battus, a défriché un champ de l'art ignoré avant lui et, s'il est jusqu'à un certain point l'inventeur des diableries, il est encore et surtout le précurseur de l'école réaliste des Pays-Bas. Comme l'a écrit M. Louis de Fourcaud (1), « le fait capital c'est que le branle commence par lui, qui tout de suite se propage en Hollande..., conquiert promptement le centre anversois et décide du double avenir de la peinture familière chez les Hollandais et chez les Flamands ». Parti de la tradition pour aller à la liberté, il est tout autant la dernière expression d'un précédent cycle que la première, d'un nouveau. Son œuvre n'est nullement une réaction contre le passé, pas davantage une protestation contre le présent, encore moins une barrière contre l'avenir. Sa peinture, véridique, osée, inattendue, à l'observation intense, est une floraison spontanée, conséquence naturelle de ce qui la précède, expression railleuse de la mentalité de sa race, de son temps, dont le produit est un fruit franc, quoiqu'un peu acide. Il ne faut pas oublier que notre artiste est d'une époque sincère et narquoise, qui préfère le caractère à la beauté, dont l'attrait et le culte ne viendront qu'à la Renaissance. Il pousse à l'extrême la recherche de l'expression physionomique, qui dans nombre de ses compositions, comme nous le verrons dans le *Portement de croix* de Gand, le *Jugement de Pilate* (2) de la Princeton University, etc., va jusqu'à la grimace et la contorsion des traits.

D'accord avec ses contemporains, Jérôme Bosch est un spiritualiste attiré tout entier vers le monde invisible, confiant dans l'espoir d'une vie pleine de félicités, mais aussi hanté par la terreur de l'Enfer et essayant d'en donner

---

(1) L. de Fourcaud. Hieronymus van Aken, dit Jérôme Bosch. *Revue de l'Art ancien et moderne.* Paris, tome XXXI, mars et avril 1912.

(2) Allan Marquand. A painting by Hieronymus Bosch in the Princeton Art Museum, *Princeton University Bulletin.* Princeton, vol. XIV, march 1903.

la sensation par des figurations que son imagination ne comprend que sous des formes très particulières qui n'ont rien à voir, malgré la communauté de race et de pays, avec celles adoptées par les van Eyck, les Roger van der Weyden et les Memling. Ce serait une profonde erreur de croire, comme l'ont prétendu nombre d'écrivains flamands, que les agissements des représentants des souverains espagnols furent pour quelque chose dans l'état d'esprit des populations des Pays-Bas. La même pensée, les mêmes préoccupations hantaient le reste de l'Europe et les habitants des terres wallonnes et néerlandaises, des bords de la Meuse et de l'Escaut, n'étaient certes pas plus à plaindre que ceux de l'Allemagne, si divisée, et de la France, à peine sortie de l'effroyable crise de la guerre de Cent ans, qui avait arrêté la vie et la civilisation d'un peuple.

Comme tout bon Brabançon, proche des régions wallonnes, toujours bercé d'étranges rêves, ainsi que l'a justement fait observer H. Pirenne (1), Jérôme Bosch a le caractère indépendant, mais en même temps il est mystique, d'un mysticisme particulier, porté à des imaginations délirantes et drolatiques que son pinceau cherche à rendre palpables. La ville où il passa sa vie, Bois-le-Duc, n'est pas très éloignée de l'antique forêt de l'Ar-Denn, qui accueillit l'exil de Tristan et d'où sortit le chevalier du Cygne et Ogier l'Ardennais. Les vieilles légendes furent toujours populaires dans ces régions embrumées. Près de trois quarts de siècle après la mort de Jérôme Bosch, ne voyons-nous pas Peter Breugel dessiner le *Combat d'Ourson et de Valentin* (2), tiré des poèmes du cycle de Charlemagne. Il convient d'ajouter que dans les Pays-Bas, au XVIe siècle, la vogue allait surtout aux ouvrages traduits du français ; en plus de *La Chanson de Roland,* aux *Quatre fils Aymon ;* aux romans de l'antiquité, *La Destruction de Troye, Les Sept Sages de Rome*, etc.

Rêveur et crédule à la fois, amateur des choses neuves et épris des anciennes, notre homme cherche à tout amalgamer, à ne rien laisser en dehors de son champ d'investigation. Les superstitions, les peurs, les hallucinations qui hantèrent les cerveaux flamands et brabançons à la fin du Moyen âge n'empêchèrent pas chez eux — constatation étrange et d'apparence paradoxale — l'esprit caustique et gouailleur, comme en témoignent maintes vieilles chansons. La complète expression de cette mentalité, nous la trouvons dans les œuvres de Jérôme Bosch qui la reflètent, dans son incohérence, avec la fidélité d'un miroir.

Les monstres, les diables, les larves, les lémures, les fantômes, les esprits volants, les dédoublements de corps, les cercles démoniaques qui peuplaient

(1) H. Pirenne. Histoire de Belgique. 2 vol. In-8°, Bruxelles, 1900-1904.

(2) René van Bastelaer. Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps, étude historique, suivie des catalogues de son œuvre dessiné et gravé, et par Georges H. de Loo, du catalogue de son œuvre peint. In-folio. G. Van Oest, Bruxelles, 1907, p. 105.



l'imagination populaire n'ont pas trouvé d'interprète plus complet ou plus convaincu. L'homme chez lui est constamment en lutte avec son éternel ennemi, la bête immonde et puante qui sans trêve ni merci le poursuit sous toutes les formes, revêtant tous les aspects.

Cet état d'esprit n'était pas près de prendre fin. Ne lisons-nous pas dans Malebranche (1), qui vivait cependant au XVII[e] siècle : « Encore que je sois persuadé que les véritables sorciers soient très rares, que le sabbat ne soit qu'un songe..., je ne doute point qu'il ne puisse y avoir des sorciers, des charmes, des sortilèges, etc., que le démon n'exerce quelquefois sa malice sur les hommes »...

L'œuvre de Jérôme Bosch échappe à l'analyse, à la critique ; elle dévoile l'invisible en formes palpables. L'inesthétique n'existe pas pour l'artiste qu'il est, ou du moins il en a reculé les bornes. Tout l'arsenal de la sorcellerie, si compliqué à son époque, se trouve, au grand complet dans ses productions (2). Sont-ce là les visions d'un cerveau délirant, les hallucinations d'un malade dans un accès de fièvre ? Non pas. Sa méthode très sûre, très voulue, son soi-disant parti pris de bizarrerie et d'excentricité, n'est qu'une rare puissance de volonté. Il pousse jusqu'au génie la faculté de créer des monstres, suivant imperturbablement une règle rigoureuse qu'il s'est tracée, dans cet idéal baroque et hétéroclite.

Jamais nous ne pourrons assez appuyer sur l'imprévu de ses conceptions ; son œuvre, à la fois originale et outrancière, est en même temps profonde, naïve, savante. Son art est-il démoniaque ? Point du tout : c'est l'œuvre d'un prédicateur qui voudrait amender les pécheurs en leur montrant les châtiments qui les attendent. Jérôme Bosch fut un penseur, préoccupé avant tout de l'idée moralisatrice, s'efforçant par les moyens à sa disposition, le crayon et le pinceau, de la répandre et de la propager. Au milieu des désordres, des troubles, des guerres de la dernière période du Moyen âge, les élans de foi, les aspirations religieuses élèvent et consolent l'âme, tranquillisent les déshérités, apaisent les malheureux, réconfortent les opprimés. L'art chantait les psaumes de la Pénitence et les « Parce domine » avec Jérôme Bosch, « l'Hosanna et l'O fidelis » avec Roger van der Weyden et Memling.

Nulle part le mysticisme, produit absolument autochtone du sol, ne fut

(1) MALEBRANCHE. Recherche de la Vérité, tome 1[er], livre II, chapitre dernier.

(2) Il est à remarquer que les infernales cuisines, les philtres que les sorciers et sorcières préparent avec des ingrédients horrifiques, les enfants qu'ils rôtissent à la broche, les tibias, les fémurs, les crânes, les corps entiers qu'ils entassent dans d'infâmes marmites, les diverses scènes du sabbat que l'on rencontre dans maintes compositions d'artistes plus modernes, témoin dans les *Caprices* de Goya qui datent des toutes dernières années du XVIII[e] siècle, sont totalement ignorés de Jérôme Bosch.

plus ardent que dans les Flandres, au moins pendant cette époque (1). Deux siècles avant la naissance de Jérôme Bosch, Jean van Ruysbroeck et Geert Groote ont vécu en Brabant et en Hollande où ils ont fait école. Selon Goerres (2), la tendance au mysticisme y a été développée par l'institution des Béguines, due à Foulques, évêque de Toulouse, venu en Belgique, chassé de son siège par les Albigeois en 1212 ; selon d'autres, par l'établissement des frères et sœurs de la vie commune : « Broeders en zusters van den gemeenen leven ».

Jacques de Vitry (3) raconte, dans la *Vie de Marie d'Oignies,* qu'alors vivaient aux environs de Louvain plusieurs recluses extatiques. Leur exemple, les nombreux faits merveilleux que l'on racontait d'elles ne pouvaient faire autrement que d'agir sur ceux qui en avaient été témoins. En faut-il des exemples ? Le jour de la Saint Laurent, Sainte Colette (4) de Gand était brûlée par le feu, le jour de Saint Barthélemy, écorchée ; le jour de Saint Pierre, crucifiée. Il est vrai que Sainte Colette ne vint au monde qu'après la mort de Hieronymus Bosch, mais qu'importe !

Le mysticisme des pays du Nord n'est pas celui des régions ensoleillées. Celui de Jérôme Bosch a beau avoir surgi sur cette terre embrumée où les vapeurs d'eau se condensent en sylphes, en valkyries, en ondines, il reste clair, net, sec. Sa compréhension des êtres et des choses, malgré tout, suggère et inspire plus encore qu'elle n'exprime. Elle appelle la collaboration du spectateur ; son emprise dominatrice ouvre libre carrière à nos pensées, avec le maître, peut-être serait-il plus juste de dire, à nos divagations.

Recourons encore une fois à Malebranche (5) : « Le plus étrange effet de la force sur l'imagination », écrit-il, « est la crainte déréglée de l'apparition des esprits... Il n'y a rien de plus terrible, ni qui effraie davantage l'esprit, ou qui produise dans le cerveau des vestiges plus profonds que l'idée d'une puissance invisible qui ne pense qu'à nous nuire et à laquelle on ne peut résister... Ainsi il ne faut pas s'étonner si les sorciers sont si communs en certains pays, où la créance du sabbat est trop enracinée ; où tous les contes les plus extravagants sont écoutés comme des histoires authentiques... »

Cet état d'esprit était, à la fin du Moyen âge, non seulement celui des Flandres et de la Hollande, mais du monde chrétien tout entier.

---

(1) Les mystiques espagnols sont pour la plupart d'une date plus récente ; Saint Ignace de Loyola naquit en 1491, Sainte Thérèse en 1515.

(2) Goerres. La Mystique, 5 vol. In-12°, Vve Poussielgue-Rusand, Paris, tome 1er, p. 146-147.

(3) Jacques de Vitry, prédicateur et chroniqueur du XIIIe siècle, né aux environs de Paris, chanoine régulier et curé d'Oignies, dans le diocèse de Liége ; devint cardinal et mourut à Rome en 1244 ; a écrit les vies de quelques saintes.

(4) Goerres. Ouv. cit., tome 1er, p. 220-221 et 393.

(5) Malebranche. Ouv. cit., tome 1er, livre II, chapitre dernier.





Hieronymus Bosch est naturellement imbu de ces idées, il y croit, il en a peur, et à cause d'elles, tout épris qu'il soit de nouveauté, d'observation méticuleuse, de méthode stricte, d'indépendance, il n'en reste pas moins nébuleux et rêveur.

Sa personnalité, incontestablement complexe, est difficilement explicable. N'allons pas pour cela chercher en lui un compromis entre les esprits des temps anciens et ceux des temps nouveaux, encore moins un homme de la Renaissance.

Il appartient toujours à ce merveilleux Moyen âge qui a su réaliser ses rêves. Alfred Michiels (1) que l'on dédaigne trop aujourd'hui l'a fort bien jugé, quand il écrit qu'il n'avait pas l'idée de personnifier des songes, mais pensait revêtir d'une forme plastique des vérités inattaquables.

Hieronymus Bosch n'a rien, absolument rien de l'esprit de la Réforme, qui n'existait d'ailleurs pas encore. Son œuvre n'est pas, tant s'en faut, une réaction contre le passé : elle n'a rien de l'humanisme que sera bientôt le protestantisme, c'est-à-dire la rupture des traditions, qui avaient fait la force des peuples latins. L'art du Moyen âge, puisqu'ici nous n'avons pas à nous occuper d'autre chose, compris du peuple, de tous, va être remplacé par un autre art, emprunté à des idées étrangères, mortes depuis des siècles. Celui-ci sera tout, grandiloquent, noble, majestueux, si ce n'est vivant et national. La bonhomie en sera bannie ; incompris des masses, il sera réservé à une classe, à une aristocratie. Cette somptuosité qu'il va implanter étonnera plus qu'elle ne charmera, car elle n'aura plus d'âme.

L'une des caractéristiques de Hieronymus Bosch c'est son goût, son attrait pour l'expression de la vie. Il est le premier peintre de son pays qui se soit avisé d'observer ce qui se passait autour de lui, d'étudier l'homme pour lui-même, de courir dans ce but les fêtes publiques, les réjouissances populaires qui se renouvelaient à chaque instant, nulle part plus fréquentes que dans les Flandres et le Brabant, par conséquent qu'à Bois-le-Duc ou dans les campagnes environnantes. Devenues, dans ces régions de haute liesse, classiques et pour ainsi dire obligatoires, elles se répétaient sous des dénominations diverses, aux entrées de princes dans leurs bonnes villes, aux anniversaires politiques, aux inaugurations de monuments, aux solennités religieuses, aux réunions de gildes, célébrées sur les planches, au milieu des places, aux carrefours des rues. Il convient d'y ajouter les Fêtes de fous, particulières aux gens attachés à l'Église, aux écoliers, qui n'avaient lieu, il est vrai, qu'une fois l'an, à date fixe. Dans ces réjouissances, dont les disputes et les rixes étaient les inévitables conséquences, Jérôme Bosch sut découvrir le caractère de l'individu qui posait inconsciemment devant lui, inter-

(1) A. Michiels. Les Peintres brugeois. In-18, A. Vandale, Bruxelles, 1846.

préter les physionomies rudes et primitives de ses modèles involontaires, en trouver le trait saillant et expressif, voir en eux ce qui marque, ce qui exprime, ce qui compte. Mais que l'on ne s'y trompe pas — nous y reviendrons — il n'a jamais cherché à être comique ou bouffon, à prêter au rire ou à la moquerie. L'ironie, quelque étrange que la constatation en puisse paraître, l'ironie qui ne suffit qu'aux sceptiques, comme l'a écrit un critique avisé, André Suares, n'a rien à voir avec Jérôme Bosch. Les contemporains du peintre n'ont pas vu davantage dans ses compositions des motifs d'hilarité.

Jérôme Bosch continua, comme l'a justement écrit M. René van Bastelaer (1), à s'inspirer de la tradition du Moyen âge, qui voyait dans la peinture un moyen, non un but. A l'inverse cependant des artistes de son temps, il va franchement vers la nature qu'il étudie et interprète directement, non seulement dans l'allure des personnages qu'il met en scène, mais, plus encore, dans la façon de composer et de comprendre cette scène. Sa composition est une transposition, à peine mitigée, de ce qu'il a vu et observé; par cela même, il rend plus facile à saisir, autrement perceptible à ses contemporains, la leçon qu'il entend leur donner.

Aussi, avec cette façon de concevoir et de rendre ses sujets de tableaux, on a voulu faire de Jérôme Bosch le père des Drôles (2). Si les peintres des Drôles sont ses enfants, ce ne sont tout au plus que des enfants trouvés, pour ne pas dire naturels, qu'il n'aurait jamais reconnus. La recherche du comique, du grivois, nous ne saurons jamais assez le répéter, n'a pas été son fait. Son observation simple, naïve, personnelle, incisive, n'avait que faire des sous-entendus malins des artistes venus après lui qui ont essayé de faire leurs, ses créations, en les déformant, en les détournant du but qu'il leur avait assigné.

Les visages ricanants et convulsés qui peuplent les compositions de Jérôme Bosch sont étudiés sur nature : ce sont les mendiants, les estropiés, les malingreux des cours des miracles flamandes et hollandaises ; les diables et les démons de ses *Tentations,* les tire-laine, les éclopés et les coupe-jarrets des kermesses de son pays quelque peu chargés tout au plus, et moins pour exciter la frayeur que pour atteindre au paroxysme de l'expression. Cette recherche de l'énergie dans les physionomies a été d'ailleurs une des caractéristiques de la fin du XV[e] siècle, aussi bien dans la docte Italie que dans les Pays-Bas; témoin, les cahiers de figures caricaturales de Léonard de Vinci. De ces résidus de nature, reproduits par Jérôme Bosch, la race, hélas ! n'est pas perdue. Il en subsiste encore, on en rencontre toujours, aussi bien dans les chemins d'un village flamand, un

(1) R. van Bastelaer. Ouv. cit., p. 5.
(2) Ibid., p. 3.





our de kermesse, que dans les processions ou romerias des Castilles, ceux-ci interprétés par l'artiste espagnol Ignacio Zuloaga. Le peintre écrivain Jules Breton (1) nous décrit les gueux des Pardons de Bretagne « déclamant, gémissant », il nous raconte « leur démènement et balancement maniaques de monstres hideux, comme des crapauds qui remuent dans la sécheresse du sol, et avec çà et là, sur l'horrible sordidité des loques, quelque chose qui est un ulcère étalé ».

Hieronymus Bosch étonne par ces imaginations ahurissantes, par l'abondance et la richesse de ses inventions, par les singuliers rapprochements d'idées qu'il évoque, par les contrastes qu'il invente, par l'expression des pensées qui de prime abord sembleraient inassociables et insaisissables. Il amalgame et enchevêtre ces disparates physiques et moraux, les satisfaits et les désespérés, les sages et les fous, les malades et les bien portants, les repus et les affamés. Tout ce monde hétéroclite et bizarre s'agite, grouille, se heurte, se débat, se houspille, s'embrasse, s'étreint, dans ses sinistres et drolatiques inventions. Dans cette œuvre qui semble sortie d'un cerveau en délire, l'imagination n'est qu'une forme du souvenir. Ce que l'artiste invente existe ; sa fantaisie n'est qu'une expression du réel.

Avec une naïveté exquise, Hieronymus Bosch a reproduit les paysages néerlandais et brabançons aux vastes étendues couvertes de bruyères, aux terrains marécageux, avec leurs humbles masures aux toitures de chaume, aux étroites fenêtres, aux cheminées d'où s'échappent de minces filets de fumée, isolées au milieu de prairies sans fin, coupées de canaux aux eaux calmes et transparentes. Ajoutons qu'au temps de Jérôme Bosch cette région avait un caractère de rusticité et de sauvagerie encore plus accentué qu'aujourd'hui.

Le peintre a traduit avec une précision sans pareille les différents objets dont il surcharge ces paysages, les rochers, les coquillages, les scarabées, les papillons, les libellules, les petits oiseaux qu'il cache dans les branches d'arbres, sous de menus brins d'herbe. Les fonds de ses tableaux sont d'incomparables vues de villes ou de campagnes qu'il rend avec une naïveté et un charme exquis. Il a le goût des sites panoramiques, des larges perspectives, des plaines traversées de rivières et de canaux bordés de routes, meublées de constructions pittoresques, animées de petits personnages, de promeneurs, de soldats, de grands seigneurs à cheval, de paysans à pied, en charrette, de pêcheurs pêchant dans des rivières ou des étangs, de chasseurs à l'affût poursuivant des perdrix, des cailles, des lièvres, etc. Ses lointains sont parfois occupés par des rochers déchiquetés, des montagnes hérissées de châteaux-forts démantelés, des villes aux architectures

(1) Jules Breton. La Vie d'un artiste. In-18° jésus. Alph. Lemerre, Paris, s. d.

fantastiques se détachant, nous l'avons déjà dit, sur des ciels lumineux ou obscurcis par des fumées d'incendie.

Enfin Hieronymus Bosch est l'inventeur de certaines scènes pittoresques que la plupart des artistes des Pays-Bas, des siècles suivants, lui ont empruntées. C'est ainsi, par exemple, que la masure abritant la Naissance du Sauveur, qui se trouve dans nombre de compositions de peintres venus après lui, se voit d'abord dans ses tableaux. Quentin Metsys, Marinus van Reymerswale, Jean van Hemessem lui-même lui sont jusqu'à un certain point redevables de leurs *Peseurs d'or* (1), de leurs vieux couples d'*Avares*. Il ne faudrait pas cependant aller trop loin de ce côté et oublier que Petrus Christus avait déjà peint son *Saint Éloi* et qu'un tableau perdu de Jean van Eyck, de deux figures à mi-corps, représentait un intérieur de *Marchand comptant son argent*. Peter Bruegel, qui, pour tant de critiques et d'écrivains, personnifie le génie populaire flamand, dont il est la plus haute expression — il faut bien en convenir — n'est souvent que le disciple de Jérôme Bosch, il est vrai, un disciple affranchi, dans les œuvres duquel les détails inutiles ont disparu. Il lui doit néanmoins une partie de son talent, sa philosophie satirique, son sens moralisateur, son attrait pour les spectacles et les scènes populaires.

Les diableries de Jacques Callot passeraient pour moins originales, si les productions de Hieronymus Bosch étaient plus connues. Van Dyck lui-même n'a-t-il pas emprunté au peintre de Bois-le-Duc certaines figures : tel le soudard casqué et bardé de fer, qu'il a placé dans son *Jardin des Oliviers* et dans son *Christ au roseau* (2), du musée du Prado à Madrid ?

---

(1) Nous devons à M. van Puyvelde, à propos des tableaux de *Peseurs d'or*, peints au XVI[e] siècle, une observation des plus curieuses, qu'il dit tenir de M. Hulin, c'est que, dans tous, les personnages portent le costume du XV[e] siècle. Cela ne militerait-il pas pour la préexistence de la composition de Jean van Eyck dont il ne reste que la mention ?

(2) P. Lafond. Les tableaux de Van Dyck au musée du Prado, à Madrid, *Les Arts*, Paris, février 1910. N° 98.





CHAPITRE III

Influences subies par Hieronymus Bosch. Du surnaturel et du diabolisme dans son art

Les inventions de Hieronymus Bosch ne sont pas sorties de son cerveau telles quelles, comme Minerve casquée de celui du Jupiter. Elles appartiennent à son époque ; pendant la plus grande partie du Moyen âge, jusqu'à la Renaissance, elles remplirent l'imagination de tous. L'œuvre peinte, l'œuvre sculpturale surtout, du XIIe au XVe siècle, en témoignent. Les gargouilles, les porches, les chapiteaux, les colonnes, les clefs de voûte des églises, les stalles des cathédrales et des chapelles des monastères, les cloîtres des couvents, à côté de figurations interprétées d'après l'*Écriture Sainte,* montrent des sujets empruntés à la vie populaire, d'ordinaire satiriques et bouffons : des diables, des démons, des animaux fabuleux plus étranges les uns que les autres.

« Que signifient », écrit déjà, vers 1125, Saint Bernard à Guillaume, abbé du monastère de Saint-Thierry, « dans ces cloîtres où les frères font la lecture, ces monstruosités ridicules, ces beautés difformes ou belles difformités ? que font là ces guenons immondes ? ces lions féroces ? ces centaures monstrueux ? ces demi-hommes ? ces tigres tachetés ? ces soldats qui se battent ? ces chasseurs qui sonnent du cor ? Vous voyez sous une tête plusieurs corps et en compensation, sur un corps, plusieurs têtes. Voilà un quadrupède à queue de serpent et un serpent à queue de quadrupède ! Ici, un cheval finit en chèvre et, là, un animal à cornes, en cheval. C'est de toutes parts une telle étrangeté de formes qu'on préfère faire la lecture sur les marbres que dans les livres et passer les jours à étudier de pareilles choses qu'à méditer la loi de Dieu. Ah ! Dieu ! si on n'a pas honte de ces inepties, qu'au moins on ait honte des pensées qu'elles suggèrent (1). »

---

(1) « Coeterum in claustris coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quædam deformis deformitas ? quid ibi immundæ simiæ ? quid feri leones ? quid monstruosi centauri ? quid semi homines ? quid maculosæ tigrides ? quid milites pugnantes ? quid venatores tibicinentes ? videras sub uno capite, multa corpora et rursus in uno corpore, capita multa. Cernitur in quadrupede cauda serpentis. Ilinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia proefert equum, capram trahens retro dimidiam, hinc carnutum

Ce sont ces sculptures anathématisées par le fondateur de Clairvaux (1), c'est ce livre de pierre, parfois de bois, que Hieronymus Bosch lut et relut comme tous ses contemporains. Sans doute, il étudia longuement les sculptures grotesques disséminées sur les murs extérieurs de la cathédrale de sa ville natale, surtout celles renfermées à l'intérieur du temple ; celles du pourtour du chœur où se montrent le lion, la licorne et le dragon ; ses stalles, terminées dans sa prime jeunesse, surmontées d'étranges animaux, aux têtes parfois quasi humaines ; sur ces mêmes stalles, il retrouva le Léviathan à la gueule ouverte. Sans doute, il vit à Bruxelles, dans le chœur de Notre-Dame des Sablons, cette étrange décoration de pierre datée de 1435, où figure un diable emportant en enfer une pleine hotte de damnés ; une tête de monstre broyant de ses dents aiguës un prélat et un manant ; Lucifer, le sceptre à la main ; un monstre ailé, etc. ; dans l'église Saint-Pierre de Louvain, les stalles achevées quelques années avant sa naissance, dont les miséricordes présentent des masques grimaçants, des têtes de dragon, de porc, de renard, d'aigle, de canard, etc. (2), les stalles de l'église de Breda, personnifiant les Péchés Capitaux sous l'aspect de moines à oreilles d'ânes ; les poutres de l'hôtel de ville de Damme, aux scènes d'une lubricité sans vergogne.

Si le caractère si particulier de ses compositions a pu, jusqu'à un certain point, lui être suggéré par les œuvres sculpturales des monuments de sa patrie, il peut en avoir aussi puisé une partie, et non la moindre, dans les représentations des Mystères (3), dans les farces grivoises si à la mode dans les Pays-Bas dès le XIV[e] siècle, au point culminant de leur succès au temps de notre peintre, appelées diableries, en flamand « duvelryen » (4).

Certainement il n'a pas non plus négligé l'étude des contorsions et dislocations des baladins, pitres, faiseurs de tours, marchands d'orviétan, si nombreux alors, des gambades et cabrioles de leurs animaux dressés aux exercices les plus étranges.

---

animal gestat posteriorus. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat, in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula esta mirando, quam in lege Dei meditando. Pro Deo ! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum. » Apologia ad Guillelmen abb. Sto Theodorici. Cap. XII — 27 — Œuvres de Saint Bernard.

(1) J. Destrée. Étude sur la sculpture brabançonne au Moyen âge. In-4°. Vromant, Bruxelles, 1894, p. 95.

(2) J. Destrée. Ibid., p. 116.

(3) G. Cohen. Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au Moyen âge. In-8°. Champion, Paris, 1906.

L. van Puyvelde. L'évolution de la conception artistique chez les peintres de la renaissance septentrionale. *Les Arts anciens de Flandre,* Avril, 1913.

(4) Témoin : Le Jeu du Sacrement du Nyeuwerwaert « Spel van den Sacramente van der Nyeuwervaert », joué en 1500 à Breda près de Bois-le-Duc, rempli à moitié de diableries.





Peut-être Jérôme Bosch a-t-il encore trouvé une partie des motifs de ses compositions hétéroclites dans les manuscrits médiévaux, particulièrement en feuilletant les bestiaires si appréciés de son temps. Tous ces bestiaires, comme le dit très justement M. Maurice Gossart (1), procèdent plus ou moins du *Physiologus,* écrit à Alexandrie vers le IIe siècle, traitant d'interprétations allégoriques, religieuses et morales, tirées des règnes animal, végétal et minéral (2). Ce genre de littérature eut une importance considérable pendant la seconde partie du Moyen âge. Certains de ces écrits, comme le *De Naturis rerum,* de Thomas de Contempré (3), le *De Animalibus,* d'Albert le Grand, le *Trésor,* de Brunetto Latini, tentent des explications jusqu'à un certain point scientifiques ; les autres, tels : le bestiaire exécuté pour Raphaël de Mercatel, fils naturel de Philippe le Bon, abbé mitré de Saint-Bavon, à Gand ; le bestiaire de Philippe de Thaun ; le bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie ; le bestiaire d'Amour de Richard de Fournival, se plaisent à des interprétations purement symboliques (4). A côté des bestiaires il convient de placer le *Livre des Merveilles du monde* dit *de Mandeville,* écrit entre 1404 et 1417, pour la bibliothèque des ducs de Bourgogne ; le *Livre des Merveilles d'Inde,* rédigé en 1415 par Jehan Wauquelin (5) pour un prince de cette famille, Jean de Bourgogne, petit-fils de Philippe le Hardi (6).

Sans doute, dans ces manuscrits, remplis de miniatures et de dessins, d'une imagination et d'une fantaisie sans limites, Jérôme Bosch trouva quelques-unes de ses figurations d'êtres sans tête, au visage dans la poitrine, sur le ventre, ou au bas du dos, entre les épaules, à une seule jambe, aux bras multipliés, moitié humains, moitié animaux.

Mais la principale source de ses inspirations, comme d'ailleurs, dans les sujets similaires, celle de Roger van der Weyden et des autres maîtres de son pays et de son temps, reste l'*Apocalypse* de Saint Jean, auquel il emprunte le

---

(1) Maurice Gossart. Ouv. cit., p. 163-164.

(2) Un bestiaire a été sculpté sur une frise extérieure de la cathédrale de Strasbourg vers le XIVe siècle. Voir : Cahier et Martin. Nouveaux mélanges d'archéologie — Curiosités mystérieuses. Gr. in-4°. Didot, Paris, 1873, p. 153.

(3) Goerres. Ouv. cit., p. 393.

(4) Voir : Emmanuel Walberg. Le bestiaire de Philippe de Thaun. Paris et Lund (Suède), 1900. — Hippeau. Le bestiaire divin, de Guillaume, clerc de Normandie. In-8°. Caen, 1852. — Hippeau. Le bestiaire d'Amour, de Richard de Fournival, avec la réponse de la dame. In-12°. Paris, 1860.

(5) *Le Livre des Merveilles du monde,* de Guillaume de Mandeville, fut écrit entre 1404 et 1417 ; *Les Merveilles d'Inde,* vers 1415, par Jehan Wauquelin.

(6) Un manuscrit du *Livre des Merveilles* se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris, catalogue des manuscrits français N° 2810 ; le manuscrit des *Merveilles d'Inde,* même catalogue N° 7518.

dragon à la gueule immense, enflammée et puante, entrée de l'Enfer, où la Bête et les faux prophètes seront tourmentés nuit et jour sans fin.

Une fois engagé dans cette voie Hieronymus Bosch ne s'arrête plus, il crée des hommes à tête de porc, de chien, de renard, de rat, de serpent, d'oiseau, de poisson, il imagine des animaux à visage d'homme, des crapauds à pattes d'oiseau, des griffons à jambes de cerf, des corps humains greffés sur des troncs d'arbres, des monstres auxquels une clarinette sert de nez ; un entonnoir, de tête ; des pots de grès ou de terre, munis de jambes ; des ustensiles de cuisine, de bras. Ce sont des ventres pléthoriques qui rampent, piqués d'un coutelas ; des œufs crevés qui roulent, des jambes et des pieds sans corps, qui marchent ; des scies, des harpons, des spatules qui déchirent ; des becs crochus, des yeux ronds, des nageoires qui s'avancent et tous ces êtres sont véritablement vivants. A cela il ajoute d'autres épouvantements, sous les fumées opaques des incendies surgissent mille apparitions, d'abord indécises, puis bientôt muées en hideuses figures qui harcèlent l'imagination, hantent le cerveau, suscitent l'angoisse. Le soleil s'éteint sanglant, à l'horizon ; en arrière se profilent des potences où se balancent des malheureux que déchiquètent des oiseaux de proie. Des nuages se traînent sous des ciels bas et lourds sillonnés d'animaux fantastiques, peuplés d'esprits aériens ; au-dessous, ce sont de noirs étangs aux profondeurs ignorées, remplis d'êtres imprécis : serpents venimeux, dragons repoussants, oiseaux incomplets, araignées monstrueuses.

Ainsi que les *Merveilles d'Inde* qui narrent les batailles des guivres, des scorpions, des dragons, des serpents, « des lyons blancs bestes à trois cornes, des porcs qui avaient grans dens comme d'un conte, une émeraude au front, bêtes à tête de sanglier et à corps de lion », il n'a garde de négliger ces animaux plus ou moins fabuleux. Dans ces tableaux il montre la girafe, l'éléphant, la licorne, le lion, l'onocentaure, le poisson volant, la baleine, l'oiseau de paradis, l'onagre, l'autruche, la salamandre, la sirène, l'aspic, le crocodile, le phénix, le pélican, l'ibis, l'ichneumon qu'il emprunte non seulement au livre de Jehan Wauquelin mais encore aux récits des autres voyageurs médiévaux et aux bestiaires de son temps. Il les mêle aux animaux connus, à ceux de basse-cour, aux bœufs, lièvres, porcs, renards, lapins, canards, à la fourmi, au hérisson, au moineau, à la perdrix, à la poule d'eau.

Est-il nécessaire d'essayer d'expliquer le sens mystique de certaines de ces bêtes ? Le lion, la licorne, la panthère, le dragon, la chèvre figurent le Sauveur, le Christ ; l'antilope, l'onocentaure, l'hyène, le castor, la souris, l'autruche, la salamandre, la sirène, l'éléphant, l'aspic, le singe, la perdrix, la scie de mer, la baleine, le crocodile représentent le diable. Faut-il parler de la couleuvre, de la fourmi, du phénix, du pélican, du moineau, de la huppe, de l'ibis, de la poule






d'eau, de l'ichneumon, dont les adaptations sont variables (1)? Les bestiaires du Moyen âge ne sont pas toujours d'accord ; il leur arrive souvent d'attribuer à un animal défini un symbolisme différent. Aussi Hieronymus Bosch avait-il une certaine latitude dont il usa naturellement. Sa symbolique est, sinon tout à fait personnelle, du moins adaptée à la région à laquelle il appartenait (2), à la compréhension des gens qui l'entouraient. L'herméneutique animale — nous venons de le dire — a sensiblement varié pendant le Moyen âge. Il n'y a pas à s'en étonner ; à sa dernière période, au lieu de magnifier les saints, son but étant de montrer aux fidèles le droit chemin, de leur faire toucher, pour ainsi dire, du doigt, l'ignonomie du vice, la beauté de la vertu.

Le Diable est horrible et repoussant parce qu'il est le grand coupable. Ce qui constitue et caractérise la laideur, c'est la désobéissance à la loi. Caïn n'a-t-il pas été marqué au front du signe d'infamie? Le mal c'est donc le laid selon l'enseignement de l'Église.

Continuons de parler des êtres disparates et étranges, plus compliqués et plus inattendus les uns que les autres, mis en scène par Hieronymus Bosch, monstres hybrides composés des éléments les plus opposés, hommes-bêtes, hommes-ustensiles qui courent, grouillent, rampent, volent, s'invectivent, s'enroulent, s'accouplent, se disputent, se battent, se mordent, se déchirent, se dévorent. Ce sont d'immondes sauriens visqueux projetant leur venin ; des dragons aux yeux d'escarboucles, aux immenses gueules ouvertes ; des scorpions à la carapace blindée ; des homards à la queue recourbée, dardée en avant ; des corps sans tête, des têtes sans corps, des jambes isolées que surmonte un œil rond ouvert ; des poissons aux monstrueuses nageoires aiguës ; des mammifères à becs crochus qui nagent entre deux eaux tandis que des poissons volent ; ce sont des myriapodes gélatineux, des araignées velues, des crabes aux pinces qui sont des faulx, des faucheux lançant du venin, des mille-pattes, des ophidiens, des têtards, des polypes, des larves, des glandes, des bacilles, des infusoires, des ténias, des embryons d'êtres innommables, aussi stupéfiants que sinistres, créations, sans analogies dans aucun règne, dans aucune faune, d'un Cuvier en délire. Dans sa Cour des Miracles de *Notre-Dame de Paris* (3), Victor Hugo décrit : « un chien qui ressemblait à un homme, un homme qui ressemblait à un chien », et il ajoute : « les limites des races et des espèces semblaient s'effacer ». Elles s'effacent encore bien davantage dans les œuvres de Jérôme Bosch. Ses

(1) Dans la Nouvelle Comédie, de *Dante*, la panthère figure la sensualité; le lion, l'orgueil; la louve, l'avarice.

(2) On en trouve une preuve, entre autres, comme le fait remarquer le Dr Smits, dans les figures grimaçantes, sculptées sur les arcs-boutants des murs du côté nord, de la cathédrale de Bois-le-Duc.

(3) V. Hugo. Ouv. cit., tome Ier, livre II, ch. VI.

monstres ne sont pas sans rapport avec les créations des arts chinois et japonais que les Hollandais devaient plus tard connaître par leurs navigateurs et importer en Europe. Ils s'en éprirent d'ailleurs aussitôt, comme en témoigne leur faïence de Delft. Constatation curieuse, dans les productions des peuples de l'Extrême-Orient, de la Chine et surtout du Japon dont la civilisation, même au Moyen âge, a des aspirations si opposées à celle de l'Europe, se retrouvent le semblable attrait pour le grotesque et le terrible, la semblable préoccupation de produire des corps biscornus, terrifiants, malgré tout réels, mais arbitrairement amalgamés.

Les bronzes, les soieries, les céramiques, les peintures des empires Céleste et du soleil levant montrent des dragons à crâne de requin ; des crabes monstrueux, aux gueules armées de formidables mâchoires à triple rang de dents ; des buffles à dos écailleux, à nageoires de poisson, à queue de saurien ; des crustacés à pattes de mammifère, à ailes d'oiseau ou d'insecte. Ces êtres paradoxaux semblent apparentés aux monstres de Hieronymus Bosch. Ceux-ci ne sont pas moins étranges, moins terrifiants, bardés de fer, coiffés de casques mirifiques, avec leurs armes invraisemblables, harpons, crocs, épées, lances, cimeterres se développant en lames de rasoir, en dents de scie, avec lesquelles ils luttent, se battent, s'exterminent

Ces êtres irréels ne sont cependant pas immatériels, tant s'en faut. Ils n'ont pas renoncé à avoir un corps, mais ils en ont un composé de morceaux disparates. Tous, nous ne saurions assez y insister, ont une existence propre, absolue ; leurs difformités, leurs visages avec leurs traits et leurs détails, leur ossature, leurs muscles concourent à l'expression générale ; tous témoignent d'un sentiment net particulier de la forme ; leur architecture, que l'on veuille bien nous tolérer ce terme, est correcte dans son incorrection. Chez Jérôme Bosch, des visages humains se greffent sur des crabes bossués, sur des araignées visqueuses ; un ignoble suçoir, dans certaines des créations de l'artiste, sort d'on ne sait où ; des yeux phosphorescents éclatent et fulgurent dans une citrouille pattue ; d'un faucheux poilu émergent deux bras et deux jambes embryonnaires ; des fœtus volètent lourdement ou se traînent dans d'effrayantes contorsions, sur la terre boueuse ou sur des pierres coupantes. Les édifices qui occupent les lieux où évoluent ces monstres hétéroclites n'offrent pas moins de bizarrerie. Ce sont des moulins en forme de brocs, dont les ailes sont des bras ; des bouteilles pansues qui sont des portes de ville ; des citrouilles, des maisons, dont les fenêtres sont des yeux et les portes des nez (1).

N'oublions pas ces globes plus ou moins transparents que l'on trouve dans nombre de compositions de Jérôme Bosch, sortes d'œufs qui renferment des êtres

---

(1) Voir : J.-K. Huysmans. Certains. Le Monstre. In-12. Tresse et Stock, Paris, 1889.




VISIO TONDALY

humains et parfois s'entr'ouvrent pour les laisser sortir, sans doute des emblèmes de la génération, comme aussi ces autres boules émergeant de lacs, surgissant du milieu d'îles, pointant au sommet de rochers, se terminant en pinces de crabes, en becs d'oiseaux, en fers de lances, germant en boutons épineux, s'épanouissant en fleurs rébarbatives.

M. Fierens-Gevaert (1), dans son étude sur Hieronymus Bosch, serait volontiers disposé à établir un rapprochement entre les personnages de ses compositions, en tant qu'ils restent exclusivement humains, et les types caricaturaux dessinés par Léonard de Vinci. Il n'est pas douteux que, chez l'un et chez l'autre, on ne retrouve les mêmes déformations, les mêmes tares, les mêmes atrophies, les mêmes rapprochements de l'homme avec l'animal. Mais est-ce suffisant pour admettre que le peintre néerlandais ait connu les cahiers de croquis du maître Lombard et s'en soit plus ou moins inspiré ? Après tout, ce n'est pas impossible, et comme l'ajoute M. Fierens-Gevaert, la portée de l'œuvre de Hieronymus Bosch n'en serait aucunement diminuée, car ce dernier a érigé en élément essentiel de son art ce qui, chez Vinci, n'était qu'un divertissement.

La force, la finesse, la subtilité du peintre de Bois-le-Duc sont excessives. Il dit ce qu'il veut dire. Qu'il y ait des allusions politiques sous ses terribles et grotesques figurations, c'est possible, c'est probable, mais celles-ci sont aujourd'hui indéchiffrables et nous n'en avons cure, elles sont trop lointaines ; qu'elles renferment un enseignement religieux et moral, nous le savons. Ses tableaux sont des sermons aux images puissantes et crues, faites pour frapper les esprits frustes et grossiers de son époque. Les prédicateurs de son temps, persuadés, comme Saint Grégoire le Grand, que mieux vaut le scandale que le mensonge et que le grand point est de dire la vérité, n'agissaient pas autrement ; la violence des mots ne les effrayait en aucune façon, et ils appelaient les choses par leur nom, la pruderie moderne n'était pas encore inventée. Le symbolisme de Hieronymus Bosch frappait encore plus que la parole les imaginations naïves et simples. Comme a écrit Saint Augustin, « une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante que lorsqu'on l'énonce en termes techniques ».

« Hieronymus Bosch », soutient fort justement M. Fierens-Gevaert (2), « est un dramaturge moraliste qui secoue de la manière la plus rude, l'âme terrifiée de ses contemporains. L'hérésie ne l'a point touché mais il voit clair dans les turpitudes de son temps. » Comme Saint Paul supplie, blâme, gourmande,

---

(1) Fierens-Gevaert. Les Primitifs Flamands. In-f°. G. Van Oest, Bruxelles, 1910, tome III. Jérôme Bosch, p. 177.

(2) Fierens-Gevaert. Ibid., tome III, p. 170.

opportunément, importunément dans ses épîtres à Timothée (1), il supplie, blâme et gourmande. L'apôtre veut que l'on fasse la guerre aux vices par tous les moyens, écrit Erasme à Darpius (2). Hieronymus Bosch agit d'après ce principe. Dans ses représentations des douloureux épisodes de la Passion du Christ, les différentes scènes de la mort de la victime expiatoire sont rendues avec un naturalisme cruel qui révolte aujourd'hui. Pour les natures simplistes d'alors, il fallait qu'il en fut ainsi. Le drame a beau être lyrique et pathétique, il s'y mêle une part de trivialité et de terre à terre. N'est-ce pas la vie?

Hieronymus Bosch a donné aux personnages sacrés — le Christ excepté, d'ordinaire chez lui suffisamment noble — des allures, des apparences flamandes et brabançonnes ; où est le mal ? Ne fallait-il pas rendre — nous y revenons à satiété — ces figurations sensibles et vivantes, les mettre au point voulu pour être comprises de tous, de ces bons bourgeois néerlandais peu enclins aux pensées synthétiques qui, selon Erasme (3), « tandis que les autres hommes gagnent en sagesse avec l'âge, à mesure qu'ils approchent de la vieillesse deviennent de plus en plus fous ». Les spectateurs de la *Mise en croix,* de l'*Exposition de Jésus dans la salle du prétoire,* de l'*Arrestation du Sauveur au jardin des Oliviers,* qu'il représente les yeux écarquillés, les bouches ouvertes jusqu'aux oreilles, les lèvres serrées, l'inférieure débordant en une horrible lippe, le visage grimaçant, les fronts bossués, n'étaient que l'image, peut-être encore atténuée, de ceux qui prenaient part aux scènes de carnage, protagonistes des tueries qui se renouvelaient à tout instant à Bois-le-Duc et dans les campagnes environnantes. Aussi rien d'étonnant à ce qu'il use et abuse des supplices, des échafauds, des bûchers, dressant leurs lugubres silhouettes sous des ciels parfois implacablement sereins et limpides. De ces supplices il n'en oublie aucun ; la roue, la scie l'estrapade, l'écrasement sous une meule, la pendaison, l'écorchement, la question de l'eau, la suspension par les pieds, la noyade, etc. Le monde des atrocités qui est celui de son temps est le sien. Son allégorie morale est dure et impitoyable, a écrit un de ses historiens. Mais elle ne pouvait être autre ; aimable et douce, elle eut été en complète contradiction avec la mentalité de son époque. On ignorait encore, à la fin du XV[e] siècle, l'humanitarisme, que l'on ne verra poindre qu'avec le protestantisme. Il est donc injuste de reprocher à Jérôme Bosch de ne pas avoir eu le sens de la pitié. S'il faut entendre la pitié au point de vue esthétique, c'est-à-dire au point de vue des êtres dignes d'être interprétés par sa brosse, de

---

(1) Saint Paul. Epîtres à Timothée. II-IV-2.

(2) Erasme. Eloge de la folie, traduit par Victor Develay. Lettre apologétique d'Erasme à Darpius. In-12°. Librairie des bibliophiles, Paris, 1876.

(3) Ibid., p. 68-69.








Exer
témo
Nou
cette
senta
et d'
sans

les é
misme
comm
attiré
à flots

démo
ments
poils,
de lon
qui p
vieux
avec
a tant
du m
capuc
laissa
ce pe
en fra
dans
liens
Hiero

démon
sanguin
sous l
ment s
uns, m
Franc

Gand.

fixer l'attention, il l'a ressentie certainement au plus haut degré, mais sans témoigner, à l'égard des malheureux, des déshérités, le moindre apitoiement. N'oublions pas que les peintres espagnols, plus d'un siècle plus tard, suivirent cette même voie, que Ribera et surtout le grand Velazquez, dans leurs représentations de nains, de bouffons, de grotesques, de contrefaits et même de crétins et d'idiots, phénomènes plus ou moins repoussants, répétèrent à leur façon, mais sans rien changer à la nature, des sujets chers à Hieronymus Bosch.

Peut-on en vouloir au maître néerlandais de manquer de cette pitié pour les êtres dont l'absence chez lui nous étonne ; peut-on lui reprocher ce pessimisme sarcastique et narquois qui se dégage de ses compositions. Non pas. Nourri comme tous ses contemporains de l'*Ecriture Sainte,* il est tout naturel qu'il ait été attiré par l'idée de rendre les supplices. N'oublions pas que Jéhovah verse le sang à flots, extermine les hommes sans trêve ni merci.

Sa compréhension du diable est celle de tous ses contemporains, ses démons sont velus et revêtus de peaux de bêtes tels que les montrent les monuments des XIII[e] et XIV[e] siècles (1). Ils sont apparentés aux hommes couverts de poils, sculptés sur les porches des cathédrales espagnoles, aux démons à têtes de loups, à oreilles de chien, aux visages répétés sur le ventre et les genoux, qui poussent les damnés vers les flammes de l'Enfer, du *Jugement dernier,* du vieux Stephan Lochner, au musée de Cologne. Ils n'ont absolument rien à voir avec le diable gentilhomme, sorte de Méphistophélès, création de Goethe, dont on a tant abusé depuis. Quoique M. L. Maeterlinck ait retrouvé, dans une miniature du manuscrit le *Jour du Jugement,* le diable Enginard (2), vêtu d'un surcout à capuche rouge, aux manches perdues, dites à l'ange, tombant jusqu'à terre, laissant voir, aux avant-bras, les autres manches étroites de son pourpoint, ce personnage qui n'existait pas alors n'est tout au plus que l'ancêtre du diable en frac et en gants blancs, rencontré, à la fin du XIX[e] siècle, par Félicien Rops, dans les rues de Paris et de Bruxelles. Ceux-ci n'ont, l'un et l'autre, que des liens de parenté bien éloignés avec les diables et les démons représentés par Hieronymus Bosch, autrement hirsutes et barbares.

---

(1) Plus d'un siècle plus tard, Fr. Pacheco ne concevra guère autrement le diable : « Les démons », écrira-t-il, « sont habituellement et doivent être peints sous la forme de bêtes et d'animaux cruels, sanguinaires, impurs et dégoûtants ; d'aspics, de dragons, de basilics, de corbeaux, de milans... aussi sous l'apparence de lions... sous la figure de genouilles... Leur figuration peinte est le plus ordinairement sous la forme d'un dragon et d'un serpent... Le démon est encore représenté sous l'aspect d'hommes nus, maigres, noirs, aux longues oreilles, munis de cornes, de griffes d'aigles, de queues de serpent... » Francisco Pacheco. Arte de la Pintura, ouv. cit., t. II, p. 185-186.

(2) L. Maeterlinck. L'Art et les Mystères en Flandre, à propos de deux peintures du musée de Gand. *Revue de l'Art ancien et moderne,* Paris, N° 109, avril 1906.

Disons, en passant, que dans la *Vie de Jésus,* de Natalis (1), publiée plus d'un demi siècle, il est vrai, après la mort de notre peintre, en 1593, une planche représente le diable sous la figure d'un Essénien tentant le Sauveur ; mais la supercherie est facile à découvrir, celui-ci étant suivi de diablotins sautant et voletant sur les rochers environnants.

La croyance aux esprits infernaux ou surnaturels était générale au XV[e] siècle et aussi au XVI[e]. Partout et en tout on voyait le malin cherchant à induire l'homme en péché pour en faire sa proie. Hieronymus Bosch croit aux monstres que son pinceau crée, il en a peur, se suggestionne lui-même. Certes, il ignore les sphinx de l'Egypte, les incantations de la Chaldée, les règles de la Kabbale ; mais il est fermement convaincu de la puissance des sortilèges, des maléfices, de la goétie. N'est-il pas étrange que cet adepte de la sorcellerie qui lisait la *Bible* et avait sans doute rencontré des rabbins plongés dans les études talmudiques, si nombreux alors dans les provinces bataves, n'ait jamais pensé à interpréter le triomphe de l'occultisme canonique, les plaies d'Egypte ? Mais laissons ces questions et revenons à l'humeur sarcastique du maître, plus ou moins imprégnée de démonisme. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'en traduisant les grimaces du rire, les contorsions de la douleur, les gestes violents, les attitudes colériques, les mouvements spasmodiques, Hieronymus Bosch n'a eu d'autre but que celui d'édifier, d'émouvoir ceux pour qui il exécutait ces horrifiques peintures.

N'oublions pas non plus — Carel van Mander (2) en a fait la remarque — que les peintres de cette époque n'hésitaient pas à faire figurer dans leurs tableaux les êtres horribles qu'ils pouvaient rencontrer ou imaginer. Comme les Sorcières de *Macbeth,* ils étaient d'avis que le beau est le laid et le laid, le beau. L'on sait en outre que ce qui constitue une des supériorités des artistes des Pays-Bas et de la France, à la fin du XV[e] siècle, c'est qu'ils ne considèrent jamais la forme comme une fin, ainsi que le firent les artistes de la Renaissance, en imaginant un type de beauté conventionnelle. Jérôme Bosch, comme la plupart de ses compatriotes, ne chercha jamais à rendre et à exprimer que ce qu'il ressentait et éprouvait.

« Et que me fait à moi cette Troie où je cours ? »

s'écrie Achille dans l'*Iphigénie* de Racine. Et que faisait à ces artistes cette Italie où leurs fils coururent tous à l'envi, et où ils perdirent, hélas ! leurs qualités

---

(1) Nadal, Jérôme ou Natalis, né à Majorque en 1507, entré dans la compagnie de Jésus en 1545, publia une série de gravures, accompagnant des *Méditations sur les Evangiles des messes de l'année.* Ces gravures, au nombre de 133, sont l'œuvre de Mallerij, Jan Wierx, Adrien Collaert, Antoine et Jérôme Wierx, Martin de Vos. La première édition de cet ouvrage date de 1593. En 1863 l'abbé Brispot a reproduit en partie les planches des *Méditations sur les Evangiles* de Natalis, dans sa Vie de N. S. Jésus-Christ, 2 vol. In-folio.

(2) Carel van Mander. Ouv. cit.

Disons, en passant, que dans la *Vie de Jésus*, de Natalis (1), publiée plus d'un demi siècle, il est vrai, après la mort de notre peintre, en 1593, une planche représente le diable sous la figure d'un [illegible] tentant le Sauveur ; mais la supercherie est facile à découvrir : celui-ci étant suivi de diablotins sautant et voletant sur les rochers environnants.

La croyance aux esprits infernaux ou surnaturels était générale au XV[e] siècle et aussi au XVI[e]. Partout et en tout on voyait le malin cherchant à induire l'homme en péché pour en faire sa proie. Hieronymus Bosch croit aux monstres que son pinceau crée, il en a peur, se suggestionne lui-même. Certes il ignore les arcanes de l'Egypte, les incantations de la Chaldée, les règles de la Kabbale, mais il est fermement convaincu de la puissance des sortilèges, des maléfices, de la goétie. N'est-il pas étrange que cet adepte de la sorcellerie ait lu la *Bible* et avait sans doute rencontré des rabbins plongés dans les études talmudiques, si nombreux alors dans les provinces bataves, n'ait jamais pensé à interpréter le triomphe de l'occultisme [illegible] les plaies d'Egypte ? Mais laissons ces questions et revenons à l'humeur sarcastique du maître, plus ou moins imprégnée de démonisme. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'en traduisant les grimaces du rire, les contorsions de la douleur, les gestes violents, les attitudes colériques, les mouvements spasmodiques, Hieronymus Bosch n'a eu d'autre but que celui d'édifier, d'émouvoir ceux pour qui il exécutait ces horrifiques peintures.

N'oublions pas non plus — Carel van Mander (2) en a fait la remarque — que les peintres de cette époque n'hésitaient pas à faire figurer dans leurs tableaux les êtres horribles qu'ils pouvaient rencontrer ou imaginer. Comme les Sorcières de *Macbeth*, ils étaient d'avis que le beau est le laid et le laid, le beau. L'on sait en outre que ce qui constitue une des supériorités des artistes des Pays-Bas et de la France, à la fin du XV[e] siècle, c'est qu'ils ne considèrent jamais la forme comme une fin, ainsi que le firent les artistes de la Renaissance, en imaginant un type de beauté conventionnelle. Jérôme Bosch, comme la plupart de ses compatriotes, ne chercha jamais à rendre et à exprimer que ce qu'il ressentait et éprouvait.

« Et que me fait à moi cette Troie où je cours ? »

s'écrie Achille dans l'*Iphigénie* de Racine. Et que faisait à ces artistes [illegible] Italie où leurs fils coururent tous à l'envi, et où ils perdirent, hélas ! leurs [illegible]

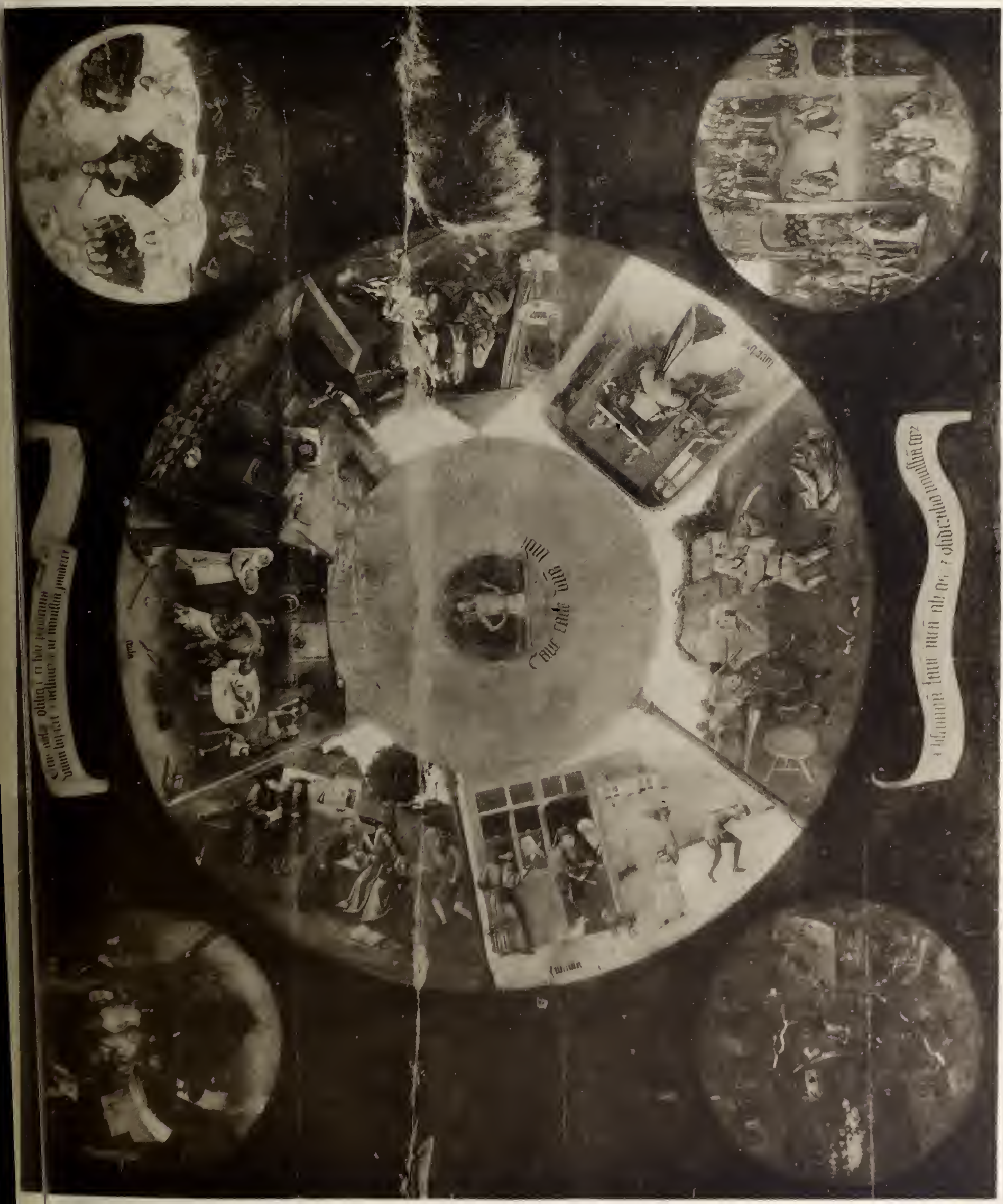
---

(1) Nadal, Jérôme ou Natalis, né à Majorque en 1507, entré dans la compagnie de Jésus [illegible] publia une série de gravures, accompagnant des *Méditations sur les Evangiles des messes de l'année*. Ces gravures, au nombre de 133, sont l'œuvre de Mallerij, Jan Wierx, Adrien Collaert, Antoine et Jérôme Wierx, [illegible] de Vos. La première édition de cet ouvrage date de 1593. En 1863 l'abbé Brispot a reproduit en partie les planches des *Méditations sur les Evangiles* de Natalis dans sa Vie de N. S. Jésus-Christ, 2 vol. In-folio.

(2) Carel van Mander. Ouv. cit.

Le char de foin
Triptyque. Panneau central
(Palais de l'Escurial, Espagne)





du terroir, car ce n'est pas impunément que l'on renie son pays, sa race et les lois de son origine. Qu'on veuille en convenir ou non, il est en outre incontestable que l'œuvre de Memling, de Gérard David et autres fut, comme le dit très justement M. R. van Bastelaer (1), un arrêt dans le mouvement naturaliste parti des frères van Eyck. Jérôme Bosch entendit-il réagir contre les tendances de ces doux et suaves maîtres, cela semblerait assez probable. Cependant, malgré ce que nous venons de dire, il faut reconnaître que dans les scènes où il fait figurer l'être humain, nu, en pied, la femme particulièrement, ce rustre trouve des élégances et des grâces qui avoisinent de bien près la beauté.

Faut-il qualifier Hieronymus Bosch de primitif? Non pas s'il faut entendre comme le veut M. Léon Rosenthal (2), par Primitif, l'artiste chez qui il n'y a pas parfait équilibre entre la puissance de la pensée et la puissance d'exécution. Tout au contraire Hieronymus Bosch est un artiste complet. Mais s'il est un grand peintre, il est en même temps un profond penseur, un moraliste subtil et avisé. M. Ch. Bernard (3) voudrait voir en lui un philosophe passant de la satire de l'individu, témoin : les *Tentations de Saint Antoine*, les *Délices terrestres*, à celle de la société, témoin : l'*Éléphant armé*, la *Baleine éventrée*, la *Chevalerie*, de la satire de la société à celle de Dieu, témoin : la *Création du monde*. Oh ! que tout cela nous semble loin des préoccupations qui ont pu assaillir l'artiste ! Encore une fois Hieronymus Bosch n'a rien à voir avec la mentalité de la Renaissance ; il appartient en entier à celle du Moyen âge.

---

(1) R. van Bastelaer. Ouv. cit.

(2) Léon Rosenthal. La Gravure. Gr. in-8°. H. Laurens, Paris, 1909.

(3) Ch. Bernard. Pierre Brueghel l'Ancien. Petit in-8°. G. Van Oest, Bruxelles, 1908.

CHAPITRE IV

Technique et procédés de Hieronymus Bosch. — Monogramme énigmatique de certains tableaux de lui ou de ses imitateurs

A l'inverse de la plupart des maîtres qui groupent leur composition en une scène principale, l'équilibrant de façon à former un ensemble, Hieronymus Bosch, d'ordinaire, éparpille la sienne, la disperse de tous côtés, accumulant les détails, multipliant les épisodes, ne laissant aucun coin de sa toile inoccupé, entassant sans le moindre souci de la vraisemblance et de la perspective, que cependant il connaît et met en pratique quand il le veut, des têtes les unes contre les autres, exhibition étrange de visages bizarres et hétéroclites, tous néanmoins vrais, réels et vivants. Aussi ses œuvres parfois finissent-elles par fatiguer l'attention par leur manque d'unité. C'est là le grand, le véritable défaut de l'artiste, beaucoup plus choquant, sans doute, pour nous que pour ses contemporains, que les successions d'épisodes renfermés dans ses tableaux divertissaient et amusaient quand ils ne leur servaient pas d'enseignement et de leçon. A quel sentiment a obéi Jérôme Bosch en surchargeant à ce point ses panneaux ? Nous ne le voyons pas clairement. Cependant cette surcharge est un ordre relatif et semble voulue. Peut-être y a-t-il été simplement incité par le désir d'exprimer le plus de choses possible ; il n'en est pas moins arrivé fréquemment par ce procédé à rendre sa pensée diffuse.

Eugène Fromentin (1), à propos des frères van Eyck et de Memling, se demande « comment se sont formés leurs talents ? Quelle éducation supérieure a pu leur donner tant d'expérience ? Qui leur a dit de voir avec cette naïveté forte, cette attention émue, cette patience énergique, ce sentiment toujours égal, dans un travail si appliqué... » Comme Hieronymus Bosch possède le même métier, la même technique, la question se résoud plus facilement pour lui ; il n'a eu qu'à suivre la voie tracée par ces maîtres, ce qui l'a conduit à devenir un des artistes les plus complets que l'on puisse trouver. Sa peinture ferme, dure, plate, infiniment travaillée et conduite, est véritablement superbe et ne saurait jamais être assez louée.

(1) Eug. Fromentin. Les Maîtres d'autrefois.





Les procédés de Hieronymus Bosch sont ceux, venons-nous de dire, découverts ou pratiqués par les frères van Eyck, trois quarts de siècle plus tôt. Comme Jean van Eyck, il établit d'abord son sujet légèrement à la détrempe à l'aide d'une couleur monochrome renforcée quelque peu dans les ombres ; cette préparation une fois fixée, il l'achève à l'aide de teintes transparentes, à l'huile. Carel van Mander (1) nous apprend, d'ailleurs, qu'il avait coutume de tracer ses compositions sur des panneaux blanchis au lait de chaux et de les peindre ensuite superficiellement du premier coup, d'un pinceau à peine frotté, disons même presque seulement effleuré, ce qui lui permettait une touche fine, spirituelle, sans heurts, mais néanmoins solide et puissante. Il accuse les rouges, les jaunes, les verts, auxquels il laisse toute leur plénitude et dont il tire des harmonies délicates et subtiles. Il recherche les colorations transparentes, blanches, rosées, qu'il relève par endroits de gris, de bleus, de jaunes, de noirs francs. « Il oppose volontiers », écrit Alfred Michiels (2), « le cinabre, le vert de glaïeul, le brun roux à l'ocre mêlé de nuances bleues ou à des fonds d'un azur verdâtre. » Il pousse plus loin que ses devanciers le « contraste de l'ombre et de la lumière, des teintes froides et des teintes ardentes ». Dans certains de ses tableaux, dit d'un autre côté M. Fierens-Gevaert (3), il y a « des transparences de tons, des chatoiements d'étoffes, des dégradations lumineuses, des colorations prismatiques, des teintes d'arc-en-ciel » qui en font « une sorte de carnaval de couleurs, le carnaval le plus féerique, le plus lyrique que l'on puisse imaginer ». Les chairs des visages de ses personnages, d'ordinaire largement modelées, sont dans des tonalités quelque peu crues, relevées par de légères ombres. « L'œil a besoin de s'habituer à sa couleur. » Chez nul autre on ne rencontre une matière plus incisive, plus acérée, plus délicate en même temps. Du premier coup il arrive à une maîtrise absolue qui ne sera pas dépassée ; pas un progrès n'a été fait depuis lors. Avec lui la peinture a atteint son summum. Il est non seulement le précurseur de Rembrandt, mais son équivalent. Son harmonie est aussi brillante, son coloris aussi chaud que ceux de l'auteur de la *Ronde de Nuit.*

Malgré qu'on en ait dit, Jérôme Bosch ne semble guère avoir été influencé par Geertgen van Sint Jans, appelé encore Gerrit ou Gerhard (4) van Haarlem, son compatriote, peut-être même son cadet, car s'il faut s'en rapporter à Carel van Mander (5) celui-ci mourut en 1493, à peine âgé de 28 ans. Qu'il y ait eu

(1) Carel van Mander. Ouv. cit.

(2) A. Michiels. Les peintres brugeois, ouv. cit., p. 284.

(3) Fierens-Gevaert. Ouv. cit., tome III, p. 176.

(4) Durand-Gréville. La peinture hollandaise au XVe siècle. Albert van Ouwater et Gérard de Saint-Jean. *Revue de l'Art ancien et moderne,* Paris, Nos 91 et 92, octobre et novembre 1904.

(5) Carel van Mander. Ouv. cit.

des rapports entre leurs deux façons de peindre, d'interpréter le paysage surtout, c'est incontestable, mais il en est nécessairement ainsi entre artistes de la même époque. Pour le maître de la *Virgo inter Virgines* (1) dont on a parlé dans le même sens, il semblerait que c'est Hieronymus Bosch qui l'ait influencé, au lieu que ce soit lui qui ait influencé le peintre de Bois-le-Duc.

Il est tout naturel que, dès l'abord, le maître ait occupé une place prépondérante parmi les artistes de son temps, qu'il soit immédiatement devenu chef d'école, le point de départ des productions naturalistes bataves et flamandes.

Il est à signaler que pour ainsi dire seul des artistes des Pays-Bas de son époque, il eut une sorte de pressentiment de la couleur locale, qui avait déjà, en France, préoccupé les auteurs des *Très Riches Heures du duc de Berry* et que depuis longtemps déjà observaient les Italiens, témoin : les Bellini, les Carpaccio, etc. Dans ses rues de villes de Judée, Hieronymus Bosch introduit des monuments plus ou moins grecs ou orientaux, ses Mages — nous le verrons dans l'*Adoration des Rois* (2) de l'Escurial — portent de riches et somptueux vêtements pseudo-byzantins.

Néanmoins, comme le fait remarquer avec infiniment de raison M. René van Bastelaer (3), il aboutit, dans ce tableau, à une contradiction flagrante, poursuivant deux ordres de réalisme différents, celui qui lui fait remplacer la ruine employée jusqu'alors pour servir de lieu de naissance au Sauveur, par une véritable chaumière campinoise aux murs d'argile éboulée, au toit dépaillé et en vêtissant en même temps ses Mages « non plus à la bourguignonne, comme les Flamands de son temps, mais en vrais Orientaux ».

Les frères van Eyck, les Roger van der Weyden, les Hugues van der Goes, les Memling avaient pris le ciel pour motif de leurs tableaux. Hieronymus Bosch est resté sur la terre, il est même descendu dans les ténèbres visibles, exprimant le néant des choses humaines en montrant les horreurs cachées. Au lieu de clore un cycle, comme l'a écrit M. Ch. Bernard (4), de ce côté, il en ouvre un nouveau. Celui-ci comprendra cette suite de peintres auxquels nous avons déjà fait allusion, nés sur les bords de la Meuse ou sur les rives de l'Escaut, qui ne se contentèrent pas de suivre sa technique, mais qui lui empruntèrent en outre ses sujets et sa façon de les interpréter. Eug. Fromentin (5), d'ordinaire si

---

(1) A. J. Wauters. Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du musée de Bruxelles. In-8°. 3e éd., G. Van Oest, Bruxelles, 1908. N° 345, p. 213.

(2) Voir : *La Rencontre des Rois* et l'*Adoration des Rois* où les Mages et leur suite portent des costumes orientaux dans *Les Très Riches Heures du duc de Berry,* éd. P. Durrieu.

(3) René van Bastelaer. Ouv. cit., p. 7.

(4) Ch. Bernard. Ouv. cit.

(5) Eug. Fromentin. Ouv. cit.





subtil et si perspicace, avec nombre d'autres critiques et historiens, tombe dans l'erreur, trop commune, d'appeler le vieux Bruegel l'inventeur du genre qui incontestablement appartient à Hieronymus Bosch. C'est bien le peintre de Bois-le-Duc qui fut le « père d'une école à naître, mort sans avoir vu ses fils, dont les fils sont cependant bien à lui ».

Nous ne voudrions pas porter atteinte à la renommée de Peter Bruegel ; mais il faut cependant reconnaître que le plus clair et le plus notoire de son talent, il le doit au peintre de Bois-le-Duc. Les sujets qu'il a interprétés sont, pour la plupart, il convient de le redire, des adaptations des thèmes de Hieronymus Bosch, qui lui ont servi d'initiation et nécessairement, pour cette raison, sont moins caractéristiques et moins originales.

Il ne faut pas s'étonner après cela si les œuvres de Jérôme Bosch furent vite imitées et reproduites. Dès leur apparition ses *Jugement dernier*, ses *Tentations de Saint Antoine* jusqu'à ses tableaux anecdotiques furent copiés de tous côtés. Au nombre de ses imitateurs plus ou moins immédiats, Carel van Mander (1) cite Jean Mandyn de Haarlem, né vers 1500 ; Frans Verbeeck, de Malines, mort en 1570. Ajoutons un second Verbeeck Jean, dont on rencontre le nom J. Verbeeck et la date de 1560 sur certains panneaux ; Gilles Mostaert, élève de Jean Mandyn ; Henri de Bles ou plutôt H. Met de Bles dont on ignore la date de naissance, mais qui vivait dans le premier tiers du XVIe siècle, autrefois connu sous la désignation du maître à la chouette, qu'il avait choisie comme monogramme, en guise de signature. Cet oiseau nocturne ne lui appartient pas d'ailleurs exclusivement. On le trouve dans les productions d'autres maîtres des Pays-Bas, même dans des œuvres de Jérôme Bosch, témoin : le *Charlatan* du musée de Saint-Germain-en-Laye, le dessin de la *Fête de Carnaval* de la collection Albertine de Vienne.

Mais revenons aux imitateurs du maître. Après H. Met de Bles citons encore Peter Aertsen, né à Amsterdam en 1508 ; Frans Crabbe d'Espleghem qui vivait en 1540, avant tout graveur ; son frère Jean, mort à Malines vers 1576, qui peignait à la détrempe ; Peter Huys, surtout connu par ses estampes, auteur de cent vingt-cinq compositions à l'eau-forte, illustrant l'*Emballement moral des animaux*, publié à Anvers chez Philippe Galle en 1578, dans lesquelles il rivalise de verve avec Peter Bruegel et témoigne dans les paysages d'une parenté réelle avec Hieronymus Bosch. Nous aurons à reparler de ces différents artistes, particulièrement de Jean Mandyn, H. Met de Bles et Peter Huys.

Jusqu'en Espagne, où les productions de Jérôme Bosch étaient peut-être plus que partout ailleurs appréciées, nous trouvons — c'est d'ailleurs assez naturel

(1) Carel van Mander. Ouv. cit.

— un contrefacteur de ses ouvrages, Francisco Granelo, qui, moyennant mill reales, copia, pour le château du Pardo, une de ses peintures disparues depuis Felipe de Guevara (1) nous apprend que les contrefacteurs de Hieronymus Bosc étaient déjà nombreux même pendant sa vie et que ceux-ci plaçaient leurs plagiat « dans les cheminées pour les enfumer et leur donner un aspect ancien ».

On a voulu trouver un copiste ou imitateur de l'artiste, certainement le plu expert, celui dont l'œuvre, d'une maîtrise réelle, se rapproche tellement de l sienne qu'il est facile de la confondre avec elle, dans l'auteur de divers panneau marqués d'un monogramme rappelant un M gothique. Certains critiques et no des moindres ont essayé de dégager cet énigmatique inconnu. Glück (2) a cru voir le peintre de Haarlem, Jean Mandyn; Dollmayr (3), tout en ne niant pas qu certains tableaux attribués à Hieronymus Bosch, tels que les *Châtiments d l'Enfer*, de la collection du comte Harrach, à Vienne, dont nous parlerons plu loin, les *Epreuves de Job*, du musée de Douai et de la collection de M. Ma de Coninck, dont il va être question par la suite, pourraient être de cet imitateu aurait voulu retrouver, dans le peintre à l'indéchiffrable monogramme, Gille Mostaert. Il est vrai que ces deux critiques ont fini par avouer s'y perdre. Sar trop s'y arrêter, M. Fierens-Gevaert (4) a pensé à Peter Bruegel. En tout cela il n faut voir que des hypothèses, d'autant plus qu'en outre de la marque énigmatiqu plusieurs de ces compositions sont encore signées Jheronimus Bosch. Il est vr que la signature du maître a été bien souvent falsifiée, ajoutée après coup, alo que ses ouvrages jouissaient d'une renommée sans pareille. Felipe de Guevara (nous a renseigné à cet égard. Une raison de plus de rejeter, semble-t-il, l'opinic émise, temporairement il est vrai, par Glück (6) et Dollmayr (7), c'est que l productions absolument authentiques de Jean Mandyn et de Gilles Mostaert so loin d'avoir la valeur de celles-ci et témoignent incontestablement d'une époq postérieure, comme le fait justement remarquer M. Maurice Gossart (8) ; po l'hypothèse de M. Fierens-Gevaert (9), plus spécieuse, il nous paraît bien diffici de l'admettre; les tableaux de Peter Bruegel ont quelque chose d'ironique q l'on ne trouve jamais dans ceux qui nous occupent.

Dans l'*Arrestation du Christ* du triptyque du musée de Valence, da

---

(1) Dⁿ Felipe de Guevara. Ouv. cit.
(2) G. Glück. Ouv. cit.
(3) H. Dollmayr. Ouv. cit.
(4) Fierens-Gevaert. Ouv. cit.
(5) Dⁿ Felipe de Guevara. Ouv. cit.
(6) G. Glück. Ouv. cit.
(7) H. Dollmayr. Ouv. cit.
(8) Maurice Gossart. Ouv. cit.
(9) Fierens-Gevaert. Ouv. cit.



le *Jugement dernier* de la galerie impériale de Vienne, le monogramme ou soi-disant tel, dans le premier de ces tableaux, est gravé sur le couteau à large lame dont saint Pierre frappe Malchus, le serviteur du grand-prêtre ; dans l'autre, sur le poignard que portent des diables à tête de rats. Peut-être, comme le suggère M. Van Frimmel (1), s'agirait-il tout simplement de la marque d'un coutelier de Bois-le-Duc, « où on fait encore là », écrit Guicciardini (2), « un nombre inestimable de couteaux de trempe très bonne ». A moins encore que dans cet M il ne faille voir un B retourné ou placé de travers, ce qui simplifierait tout. Pas encore, cependant, à l'opinion de M. L. Maeterlinck (3) qui serait assez disposé à voir dans ce B le monogramme de H. Met de Bles. Il se pourrait encore que, comme plus tard Mazo auprès de Velazquez, Hieronymus Bosch ait eu à ses côtés un élève s'étant assimilé son style et sa manière, auquel, ne pouvant suffire aux commandes, il faisait reproduire ses compositions devant lui et sous sa direction. Ne l'oublions pas : si Felipe de Guevara (4) écrit que nombre de peintres « se décidèrent à l'imiter, peignant des monstres et des horreurs imaginaires et ne craignant pas de laisser croire que ce plagiat était vraiment l'œuvre de Bosch », il ajoute cependant : « il est juste de dire que parmi les imitateurs de Bosch il en est un qui fut son élève. Celui-ci par fidélité envers son maître, ou pour accréditer ses œuvres, signa ses peintures du nom de Bosch et non pas du sien propre. Bien que ce soient des imitations, ce sont néanmoins des peintures dignes d'attention, parce que dans ses inventions et moralités il a gardé la réserve de son maître ; il fut d'ailleurs plus actif dans le travail et plus patient que Bosch, sans toutefois abandonner le coloris de son maître ».

Distinguer les œuvres véritablement sorties des mains de Hieronymus Bosch de celles qui furent copiées de son temps ou après sa mort d'après ses originaux est pour ainsi dire impossible. Aussi nous voyons-nous obligé de n'attacher qu'une importance relative aux différentes constatations faites par les écrivains et les critiques qui s'étant occupés de ces productions ont accepté ou rejeté certaines d'entre elles. A part dix ou douze tableaux au plus, que l'on peut, avec une quasi certitude, dire authentiques : le *Couronnement d'épines*, le *Portement de croix*, les *Délices terrestres*, le *Char de foin*, de l'Escurial, l'*Adoration des Mages*, la *Cure de la folie*, du musée du Prado de Madrid, la *Tentation de Saint Antoine*,

(1) Ch. Van Frimmel. Galerie studien. 3 Folge der Kleinen Galerie studien. Geschichte der Wiener-Gemalde Sammlungen. Meyer, Leipzig, 1898. Kleine Galerie studien. N. F. 2, liv. p. 21. 5 liv. 1896-1898. Leipzig.

(2) Guicciardini. Ouv. cit.

(3) L. Maeterlinck. Les imitateurs de Hieronymus Bosch, à propos d'une œuvre inconnue d'Henri Met de Bles. *Revue de l'Art ancien et moderne*. Paris, n° 131, fév. 1908.

(4) D^n^ Felipe de Guevara. Ouv. cit.

du palais d'Ajuda à Lisbonne, les triptyques de *Saint Jérôme*, *Saint Antoine* et *Saint Gilles*, du *Martyre de Sainte Julie*, du musée impérial de Vienne ; le *Charlatan*, du musée de Saint-Germain-en-Laye, l'*Enfant Prodigue* de la collection Figdor de Vienne, le *Portement de croix* du musée de Gand, dont pour la plupart on connaît les origines, les provenances, les curricula vitae, qu'on nous permette de nous servir de cette expression un peu osée en la circonstance ; pour les autres, il est véritablement imprudent de se prononcer. Ce qui est certain pour tel historien est faux pour tel autre, et vice versa ; ce qui était vrai hier ne l'est plus aujourd'hui, quitte peut-être à le redevenir demain. Mais cette incertitude sur le plus ou moins d'authenticité des œuvres de Hieronymus Bosch n'est pas nouvelle ; Felipe de Guevara (1) nous a appris qu'elle date du lendemain de sa mort.

Hieronymus Bosch a-t-il d'abord suivi dans ses compositions le sentiment traditionaliste commun à ses confrères, avant d'en arriver à sa compréhension si particulière et si originale ? Nous ne le croyons guère. Quelle impression a faite sur lui cette vénérable fresque du *Christ en croix* entre sa mère et Saint Jean, peinte en 1444, un peu moins de vingt ans avant sa naissance, dans la chapelle Saint Antoine, de la cathédrale de Bois-le-Duc qu'il pouvait contempler tous les jours, nous ne le savons pas davantage. Il a dû naturellement, d'emblée, voir ses sujets tels qu'en témoignent ses œuvres venues jusqu'à nous. Il paraît qu'il aborda simultanément la peinture sacrée et les sujets profanes et que l'alternance des tableaux religieux et des motifs de genre, que l'on découvre dans l'ordre de ses peintures datées, n'est due qu'au hasard des circonstances, des commandes ou de sa fantaisie personnelle. Il a certainement, comme tous les maîtres, commencé par des compositions compliquées, pour arriver, peu à peu, à de plus simples. La logique le veut ainsi ; mais établir des précisions est en réalité impossible. Aussi, parler de première et de seconde manière, quand il s'agit de Jérôme Bosch, nous semble tout au moins une imprudence. Le mieux est donc de diviser ses ouvrages en tableaux religieux et en tableaux de genre ; parmi ces derniers, un peu arbitrairement, nous ferons entrer les *Tentations de Saint Antoine*.

---

(1) Dn Felipe de Guevara. Ouv. cit.







CHAPITRE V

Peintures de Hieronymus Bosch. — Le triptyque de l'Adoration des Mages ; L'Adoration des Rois ; L'Adoration des Bergers ; Le Couronnement d'épines ; Le Christ injurié ; Le Christ au prétoire ; Le Christ devant Pilate ; Le triptyque de Valence ; Le Christ présenté au peuple ; Le Portement de croix ; Les triptyques des Délices terrestres, du Char de Foin et leurs dérivés ; Les Marchands chassés du temple ; Les sept Péchés capitaux ; Les Epreuves de Job.

Commençons la revue des ouvrages de Hieronymus Bosch par ses tableaux religieux qui en forment d'ailleurs la plus grande partie. Une de ses premières productions en ce genre est très probablement le triptyque de l'*Adoration des Mages,* aujourd'hui au musée du Prado à Madrid. Complètement développé, il mesure $1^{m}35$ sur $0^{m}75$; ses volets portent les armoiries des familles Brouckhorst et Bosschuyse. En 1568 il fut confisqué à Jean de Casembroot, seigneur de Backerzeele, pour le punir de s'être rangé parmi les défenseurs de Guillaume d'Orange, par Philippe II, qui le fit transporter en Espagne et placer à l'Escurial dans son oratoire particulier où il resta jusqu'à son transfert dans la grande galerie nationale espagnole. Sur le panneau central, le peintre a placé au premier plan une humble cabane couverte de chaume et à demi ruinée, à l'entrée de laquelle la Vierge assise, l'Enfant Jésus sur les bras, reçoit l'hommage des trois Rois ; Melchior agenouillé, portant un ample manteau qui le recouvre entièrement, présente au maître du monde une pièce d'orfèvrerie ; Gaspar, encore debout à ses côtés, tient dans les mains une mozette d'or massif; un peu en arrière, le roi maure, Balthasar(1), s'avance vêtu de riches étoffes blanches brodées d'oiseaux fantastiques. On aperçoit leurs suivants déjà entrés dans la masure, et sur son toit, le long des murailles, des curieux et

(1) Le musée d'Anvers renferme une *Adoration des Mages* de Joost van der Beke, dit de Cleve, où le roi maure porte inscrit au bas de son manteau le nom de Baltesar. Voir : Pol de Mont, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Catalogue descriptif. I. Maîtres anciens, éd. française, Jan Boucherij. Anvers, 1905. N° 464, p. 14 et 15.

indiscrets bergers qui, à travers les fissures du chaume, les interstices et les éboulis des pierrailles, essaient de voir ce qui s'y passe. En arrière, au second plan, s'étend une vaste plaine, parcourue par des troupes de cavaliers, traversée par un cours d'eau qu'enjambe un pont, et tout à fait au fond s'étagent les édifices d'une étrange ville, sans doute Bethléem. Le volet de gauche figure, au premier plan, le donateur agenouillé accompagné de son patron Saint Pierre, debout ; plus loin, un intérieur de monastère et la campagne ; le volet de droite, au premier plan, la donatrice agenouillée accompagnée de sa patronne Sainte Agnès ou Sainte Barbe, debout, et plus loin un superbe paysage au milieu duquel court une rivière sinueuse. De cette composition — une des plus importantes et des plus célèbres du maître — il existe au moins cinq copies ou variantes.

Une première, dans l'église d'Anderlecht (1) près de Bruxelles, placée dans le chœur à droite. Assez dissemblable du triptyque du musée du Prado, celle-ci, sur son panneau principal, montre l'*Adoration des Mages* inversée, le premier plan plus important, les fonds plus simples, et ne rappelant la composition de Madrid que dans ses grandes lignes. Ses volets sont absolument différents. Celui de gauche figure, au premier plan, en avant d'un riche édifice, mais lui tournant le dos, saint Joseph agenouillé, ses outils de menuisier et une marmite devant lui, et, au second plan, un ange les ailes éployées, faisant sécher les langes du divin enfant, placé dans le même sens ; tous deux, de profil, semblant participer à la scène qui se passe sur le panneau central, malgré la différence de décor. Le volet de droite est occupé par les serviteurs des Mages déballant les présents apportés à l'Enfant Dieu, tournés eux aussi, quoique dans un paysage d'un autre genre, vers la crèche, dans des attitudes pieuses et recueillies. Malgré son état de dégradation assez lamentable, cette peinture témoigne d'une fraîcheur de coloris, d'une fermeté de dessin telles que nous ne serions pas éloignés d'y voir une œuvre originale du maître, contre l'opinion de la plupart des critiques prétendant que ce n'est qu'une copie ou une imitation.

Une seconde variante de l'*Adoration des Mages,* en réalité une simple reproduction du tableau du Prado, dont elle ne diffère que dans quelques détails des fonds et du paysage, fait partie du Ryksmuseum d'Amsterdam ; une troisième se trouve au musée de Saint-Omer, achetée par cette galerie provinciale en 1834, que son catalogue attribue à l'école Memling (2) ; une quatrième au provinzial Museum de Bonn ; une cinquième figure en Angleterre, dans la galerie de Lord Leconfield, à Petworth ; une sixième, à Nantes, dans celle de M. Eugène

(1) G. Hulin. Catalogue critique de l'Exposition de Bruges, p. 79.

(2) Ch. Revillion. Catalogue des tableaux du musée communal de Saint-Omer. Saint-Omer, 1898. Le tableau acheté en 1834 fut payé 7 francs.








Jheronimus bosch

Boismen ; enfin, une septième a fait partie de l'ancienne collection Seymour à Londres (1).

A la vente de la collection Friedrich Lippmann, qui a eu lieu à Berlin en novembre 1912, une *Adoration des Rois,* cataloguée, à juste raison, croyons-nous, sous le nom de Hieronymus Bosch (2), a passé par les enchères. Le panneau, mesurant 0^{m}72 de hauteur sur 0^{m}56 de largeur, montre, au milieu de la cour d'un château fort en ruines, au-dessus duquel des anges tendent un vélum pour remplacer la toiture disparue, la Vierge, les cheveux épandus sur les épaules, assise sur une sorte de banc recouvert de draperies, l'Enfant Jésus nu, sur les genoux. En avant du groupe sacré, à gauche, un vieillard — sans doute un berger — est agenouillé, appuyé sur un bâton ; à sa droite, le premier des Rois Mages, Melchior, également agenouillé, sa couronne posée devant lui sur un coussinet de velours, offre au nouveau-né une précieuse aiguière ornée de perles fines ; à droite s'avancent Gaspar et Balthasar, ce dernier nègre du plus beau noir, portant leurs présents qui consistent en superbes pièces d'orfèvrerie. Par les fenêtres ouvertes à travers les murailles de la forteresse se montrent des bergers curieux; sous une voûte servant d'étable se distinguent deux bœufs. Les derniers plans présentent de verdoyantes campagnes parsemées de nombreuses fabriques ; au tout premier plan, un petit chien blanc, assis de face, tourne le dos à la scène auguste.

A côté de l'*Adoration des Rois* il convient de placer l'*Adoration des Bergers,* du musée de Cologne, mesurant environ 0^{m}74 de hauteur sur 0^{m}60 de largeur, donnée à Jérôme Bosch, dont il existe un double à la galerie royale de Bruxelles. La composition montre d'abord dans une crèche, qui forme la base du tableau, l'Enfant Dieu étendu, que touche presque le mufle d'une vache, puis la Vierge, les mains jointes, et deux bergers, à mi-corps, séparés par un âne dont on ne voit que la tête. Au fond, à gauche, se distinguent dans une cour deux personnages auprès d'un feu, dont l'un enlève ses chausses ; à droite, les abords d'un village où un autre berger garde des troupeaux, non loin d'une haute tour sur laquelle est perché un gros oiseau ; au-dessus, un ange, les ailes ouvertes, plane dans les airs. Bien peu importants sont les détails qui différencient le tableau de Cologne de celui de Bruxelles. Dans le panneau de la galerie allemande, la tête du second berger est plus sombre, l'oiseau de la tour plus gros, et c'est à peu près tout.

---

(1) Dr Waagen. Ouv. cit.

(2) Sammlung des verstorbenen geheimen Regierungsrats und früheren Direktors des königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Friedrich Lippmann. — November 1912. — Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin. L'*Adoration des Rois* a été adjugée au Metropolitain Museum de New-York, pour la somme de 55.000 marks.

Il est douteux que l'une ou l'autre de ces peintures soient sorties des mains de Jérôme Bosch ; tout au plus pourraient-elles être des imitations ou copies d'une de ses œuvres perdues.

Revenons un peu en arrière ; à côté de l'*Adoration des Mages* du musée national de Madrid, il convient de placer le *Couronnement d'épines*, sans doute un des premiers tableaux de Jérôme Bosch, non moins beau, non moins précieux, non moins typique, non moins incontestable. C'est un panneau rond, parqueté sur un panneau carré, haut de 1m90, large de 2m30, jadis au monastère de l'Escurial, aujourd'hui, non plus au monastère, mais, néanmoins toujours à l'Escurial, au petit palais, construit au XVIIIe siècle, de la Casita de Abajo, où il semble bien dépaysé. Il montre Jésus assis sur un banc de pierre, la couronne d'épines sur la tête, le sceptre de roseau dans la main gauche, recouvert du manteau dérisoire, qu'un soldat cherche à lui arracher. D'autres bourreaux, dont l'un tient un gros gourdin, l'entourent, le pressent, le menacent, l'insultent, crient, grimacent, gesticulent ; au milieu de ces visages convulsés la divine victime seule garde sa sérénité ; le fond du panneau est doré ; dans ses coins sont figurés, en couleurs monochromes vert foncé, l'*Archange Saint Michel* et la *Chute des anges rebelles*.

Quelques années peut-être avant que Hieronymus Bosch peignit ce tableau, Martin Schoengauer avait exprimé les mêmes idées, témoigné des mêmes préoccupations dans ses planches de l'*Ecce Homo* et du *Christ bafoué*, où le Sauveur paraît au milieu de soldats et de gens de toute espèce qui le raillent et le tournent en dérision. Dans le *Couronnement d'épines*, Hieronymus Bosch se montre un lyrique de la plus haute envolée. Impossible d'imaginer une figure de Christ plus élevée, plus noble, plus émaciée et en même temps plus humaine, opposée à cette tourbe de bourreaux aux expressions d'une ignominie, d'une bassesse, d'une trivialité dont on ne peut se faire une idée.

On raconte que, sous les traits du Sauveur, le peintre se serait représenté lui-même, voulant témoigner ainsi de ce qu'il eut à souffrir des peintres ses confrères ; nous sommes loin de nous porter garant de cette légende qui semble assez peu digne de foi. Il convient de rapprocher du *Coùronnement d'épines* le *Christ injurié*, attribué au maître, du musée d'Anvers (1), où un gros bourreau, coiffé d'un feutre à larges bords, à travers lesquels est fichée une flèche, vêtu d'un surtout rouge, saisit de la main gauche Jésus recouvert d'un manteau bleu, tenant le sceptre de roseau, et de la droite lui enfonce la couronne sanglante sur la tête à l'aide d'un bâton noueux et recourbé — ce semble d'ailleurs le même personnage qui tient le gourdin dans le *Couronnement d'épines* — un autre tortionnaire, à ses

(1) Pol de Mont. Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, ouv. cit. No 840, p. 34.






P.F.63.



côtés, habillé d'une robe rose, à demi cachée sous un manteau vert, s'agenouille ironiquement devant la divine victime ; en arrière apparaissent d'autres personnages ; au premier plan se voit le donateur en surplis, une croix sur la poitrine, les mains jointes.

Ce panneau, haut de 0m85 sur 0m69 de large, qui a fait successivement partie des collections H. Gildemeester d'Amsterdam et R. von Kaufmann de Berlin avant d'entrer dans la grande galerie anversoise, est-il de Hieronymus Bosch ou d'un de ses élèves ou imitateurs, il est bien difficile de se prononcer, et puis une décision à son sujet serait inévitablement sujette à revision. Exposé en 1894 à Utrecht, le tableau était alors désigné comme une production de l'école allemande de l'aurore du XVIe siècle.

Le Christ bafoué et insulté par une foule ignoble et lâche a toujours trouvé en Hieronymus Bosch un interprète avisé. Nous l'avons déjà dit, il convient d'y revenir, les scènes violentes avaient un charme sans pareil pour les natures frustes, brutales et tout d'une pièce de cette époque, qui n'admettait pas les atténuations. En voici un nouveau témoignage dans le *Christ au prétoire*, dernièrement encore, à Berlin, dans la galerie du conseiller Kaufmann, acquis par cet amateur, aujourd'hui décédé, à Gand, de M. L. Maeterlinck, ayant figuré à l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges, en 1902. Le tableau, haut de 0m75 sur une largeur de 0m61, divisé en deux parties distinctes et séparées, montre, à l'entrée surélevée d'un édifice rappelant une prison, Jésus en robe serrée à la taille, la couronne d'épines sur le front, les poignets entravés, le manteau de royauté dérisoire sur les épaules, les pieds nus, entouré de bourreaux, de pharisiens et de prêtres, présenté au peuple qui d'en bas, au premier plan, le considère haineusement, le hue, ricane et applaudit à sa misère. La scène, bien entendu, se passe dans une ville des Pays-Bas dont les monuments, les canaux et les rues se développent aux derniers plans. Quant aux personnages, si ceux qui entourent la divine victime portent des vêtements semi-orientaux et bibliques, ceux du premier plan sont de purs flamands, de véritables brabançons plus ou moins richement vêtus à la mode du temps. Il convient de noter que, sur les côtés du bâtiment où le Sauveur est exposé à la risée populaire, sont inscrites, en lettres gothiques, les inscriptions : « Salve nos Christe redemptor » et « Crucifige eum » ; au-dessus de la tête de la divine victime on lit encore sur le mur : « Ecce Homo ».

Le musée Princeton (1), à New Jersey, dans les Etats-Unis, renferme un *Christ devant Pilate*, haut d'environ 0m85 sur 1m05 de large, dont il a déjà incidemment été question, qui pourrait fort bien être un original du maître.

---

(1) Allan Marquand. Ouv. cit.

La peinture achetée il y a une vingtaine d'années chez le marchand de tableaux Colnaghi, à Londres, ne porte pas de signature, à moins que, selon la théorie chère à M. F. de Mély (1), on ne puisse en découvrir une dans les ornementations des manteaux du Christ et de Pilate se lavant les mains, à gauche. La composition rappelle ensemble le *Couronnement d'épines* de l'Escurial, le *Portement de croix* de Gand et le triptyque de Valence dont il va être question. Même Christ émacié, triste, douloureux, noble, résigné ; même tourbe de pharisiens, reîtres, soudards, bourreaux aux physionomies repoussantes, aux rictus hideux. Ajoutons que le Sauveur et le soldat à sa droite, de profil, tenant une torche, ont de grands rapports avec la victime divine et le personnage posant la main sur son épaule de la *Flagellation,* du triptyque de Valence ; enfin, que le vieillard chauve et barbu, en arrière de Pilate, se retrouve dans le *Martyre de Sainte Lucie* du musée impérial de Vienne, dont nous aurons à parler plus loin. Au point de vue purement technique, l'œuvre s'apparente incontestablement aux productions de Hieronymus Bosch considérées comme d'une authenticité indiscutable.

En Espagne, au musée provincial de Valence, provenant de la chapelle de los Reyes de Santo Domingo, se trouve un triptyque, réunion de panneaux oblongs représentant sur sa partie centrale, en un médaillon signé Jheronimus Bosch, le *Couronnement d'épines* de l'Escurial. Nous l'avons déjà décrit. Sur les volets se voient l'*Arrestation* et la *Flagellation du Christ.* Le volet de gauche, l'*Arrestation,* montre le Sauveur pressé entre ses ennemis venus pour le saisir, Judas recevant la cassette où un délégué du grand-prêtre dépose les trente deniers, un soldat brandissant un court cimeterre, un pharisien tenant une torche allumée, etc. Le volet de droite, la *Flagellation,* représente le Christ entouré de ses bourreaux dont l'un le fustige à l'aide de verges à tour de bras; un autre tient un fouet à lanières prêt à l'en frapper, etc. Sur ces trois panneaux les personnages très resserrés sont vus à mi-corps. Dans les angles, comme dans le *Couronnement d'épines,* sont figurés, en couleurs monochromes, l'*Archange Saint Michel* et la *Chute des anges rebelles.* Sur les volets paraît le fameux monogramme M.

Pour J. D. Passavant, Sir William Stirling-Maxwell, C. Justi (2), l'œuvre est authentique. Pour Dollmayr, Maurice Gossart (3), ce n'est qu'une imitation de la peinture originale. M. Maurice Gossart va même jusqu'à donner le nom du copiste, Francisco Granelo, qui l'aurait exécutée en 1609, au prix de mille reales

---

(1) F. de Mély. Le retable de Beaune. *Gazette des Beaux-Arts,* Paris, janvier et février 1906.

(2) Passavant. Le Peintre graveur, contenant l'histoire de la gravure sur bois et sur métal jusqu'à la fin du XVIe siècle. 6 vol. in-8o, Weigel, Leipsig, 1860-1864. — W. Stirling. Annals of the artists in Spain ; London, 1848. — C. Justi. Ouv. cit.

(3) H. Dollmayr. Ouv. cit. — Maurice Gossart. Ouv. cit.







— il en a déjà été parlé — pour la résidence du Pardo. A notre avis, rien de moins prouvé. Et puis, que savons-nous sur ce Granelo dont la personnalité est, pour ainsi dire, restée ignorée ? Il ne peut s'agir de Nicollo Granello, un des artistes employés par Philippe II pour la reproduction à l'Escurial de la *Bataille de la Higueruela*, peinte sur les murs de l'alcazar de Ségovie. D'abord, le prénom est autre et ensuite Nicollo Granello mourut à Madrid, en 1593, seize ans plus tôt que la date fixée pour la soi-disant copie d'après Jérôme Bosch, exécutée dans un caractère tout à fait différent de celui de la peinture murale d'essence indiscutablement italienne.

On connaît plusieurs autres répliques ou copies du *Couronnement d'épines*.

Plus horrifique, plus stupéfiant encore est un *Christ présenté au peuple*, appartenant à M. N. B. Paterson de Londres, dont il existe une variante dans la collection de M. John E. Johnson à Philadelphie, aux Etats-Unis. D'autres, plus ou moins exactes, figurent au Ryksmuseum d'Amsterdam, à l'Académie des Arts de Berlin, au Musée de Berne, dans la collection Camberlyn d'Amougies à Pepinghen en Brabant, chez un amateur de Trèves.

La composition, en largeur, divisée comme le tableau de l'ancienne galerie Kaufmann en deux parties, montre, dans sa zone supérieure, sur une sorte d'escalier à colonnes, dont cependant on ne voit pas les marches, le Sauveur, maigre, décharné, les mains entravées, le manteau d'ignominie sur les épaules, la couronne d'épines sur le front, lamentable épave humaine, entouré de ses juges et bourreaux qui le bafouent et l'injurient, présenté au peuple, par un long personnage, placé à sa gauche, des plus richement vêtus, le crâne enserré dans un pyramidal bonnet terminé en pointe, sans doute Pilate. Au-dessous, dans la zone inférieure, le peuple vu à mi-corps — ramassis de soldats bardés de fer, armés de lances, de piques, d'espadons, de bourgeois des plus étrangement costumés, de manants — lève les bras en l'air, brandit ses armes, crie, hurle, trépigne, à l'exception d'un personnage, nu-tête, de profil, placé à l'extrême droite du tableau qui pose la main sur la poitrine, les yeux levés vers le Christ dans une attitude de douloureuse anxiété. Serait-ce Saint Pierre pleurant sa faute ? Qui sait ?

Maintenant s'agit-il pour ces deux si vibrantes peintures d'œuvres originales de Jérôme Bosch, ne sont-ce que des copies ou des variantes de compositions du maître disparues, il est absolument impossible de se prononcer.

C'est dans cette même série d'œuvres passionnées qu'il convient de faire entrer le célèbre *Portement de croix* conservé au palais de l'Escurial de près de 2^{m}00 de haut sur environ 1^{m}50 de large, où Jésus s'avance courbé en deux, n'en pouvant plus, lamentable, portant sur ses épaules endolories, avec l'aide de Simon le Cyrénéen, qu'un vieux pharisien essaie d'en dissuader, la lourde croix où l'on

va bientôt le clouer, les pieds entravés dans un tronc de bois hérissé de pointes acérées. Autour de lui se pressent ses implacables ennemis, ses terribles bourreaux dont l'un se dispose à le frapper à coups de corde. Au second plan, en avant d'un bois d'arbres touffus, la Vierge que soutient saint Jean, l'apôtre bien aimé, s'affaisse. Dans le lointain apparaît Jérusalem avec ses tours, ses murailles, ses temples, ses palais, ses maisons. De ce panneau d'une authenticité inattaquable, il convient de rapprocher cet autre *Portement de croix*, haut de $0^{m}72$ sur une largeur de $0^{m}78$, à figures seulement en buste, appartenant à la Société des Amis des Arts de Gand, accroché depuis 1902 dans la seconde salle du Musée de cette ville et ayant, cette même année de 1902, fait partie de l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges. Dans cette composition non moins étrange que celle de l'Escurial, « frappante dans la stupéfiante série du maître », selon la si pittoresque et si juste expression de M. Friedländer (1), la tête de la divine victime semble pour ainsi dire perdue dans l'enchevêtrement des nombreux visages, plus grimaçants les uns que les autres, qui l'entourent et le pressent. Parmi ces horrifiques personnages, il convient d'en noter quelques-uns à part : le bourreau dans lequel certains critiques voudraient retrouver un sergent de Haarlem célèbre pour sa laideur et « son crâne couvert d'emplâtres » (2), le spectateur coiffé d'un étrange et paradoxal bonnet terminé en forme de queue de comète ; le pharisien à la bouche en avant grimaçante, hermétiquement close et au menton bleu en recul ; le soudard aviné, au nez écarlate, un énorme casque à visière sur la tête, le bon larron blême de peur, qu'assiste un épouvantable moine ; le mauvais larron au paroxysme de la fureur, servant de risée à d'horribles tortionnaires ; les Saintes Femmes, parmi lesquelles Sainte Véronique, tenant le voile miraculeux, les cheveux cachés sous de légères coiffes à reflets changeants, verts, bleus et jaunes.

Voici maintenant un *Portement de croix* (3), faisant partie de la collection Léon Cardon à Bruxelles, qui tout au moins appartient au cycle de Hieronymus Bosch, à qui M. Friedländer l'attribuerait volontiers. Il figure dans une composition assez dispersée, le Christ succombant sous le poids de son gibet en forme de tau, que Simon le Cyrénéen, sous l'aspect d'un paysan âgé, un panier rempli d'œufs attaché à la ceinture, vient l'aider à porter, tandis que deux reîtres, en armure et casque, le rouent de coups. En avant, sur la route ardue, étroite et montante du Golgotha, s'engagent les deux larrons enchaînés et en chemise, sous la conduite d'un garde, précédés de soldats et de gens de toute condition ; en

(1) Max J. Friedländer. Ouv. cit.

(2) Carel van Mander. Ouv. cit. — L. Maeterlinck. A propos d'une œuvre de Bosch au musée de Gand. *Revue de l'Art ancien et moderne*. Paris, octobre 1906.

(3) Acheté par son propriétaire à Paris, il y a quelques années, à M. Kleinberger.




Jheronimus bosch




Jheronimus bosch

arrière de la victime sacrée s'avancent d'autres soldats à cheval ; au fond se développent les monuments de Jérusalem.

Au palais de l'Escurial se trouve le célèbre triptyque désigné d'ordinaire sous le titre des *Délices terrestres* et du *Châtiment des Vices dans l'Enfer*, connu surtout en Espagne sous les appellations de la *Lujuria* — la Luxure — *El Trafago* — les Soucis — et enfin sous celui du tableau de l'*Arbousier*, à raison du rôle que cet arbre y remplit. Dans le panneau central, haut de 2ᵐ20 sur 1ᵐ95 de large, aux premiers plans, une foule innombrable de gens nus évolue dans les attitudes et les poses les plus diverses et les plus inattendues. Les uns se baignent dans des flaques d'eau, les autres s'étendent à l'ombre des larges feuilles de l'arbousier, pour se livrer au repos ; en voici qui jouent à des jeux plus ou moins innocents ; en voilà qui luttent avec des oiseaux monstrueux, se livrant aux dislocations les plus extraordinaires ; de-ci de-là sont placés des globes transparents dans lesquels on aperçoit des couples d'hommes et de femmes ; des moules énormes se refermant sur des imprudents qui se sont introduits entre leurs coquilles entrebâillées. Au second plan, autour d'un bassin circulaire, où s'ébattent de nombreuses jeunes filles, galope une calvacade effrénée de cavaliers montés sur des chiens, des porcs, des hyènes, des léopards, des lions, des dromadaires, des tigres, des loups, entremêlés de boucs, de renards, de griffons, de dindons, de paons, de licornes, d'autres animaux étranges et chimériques. Ce sont les personnifications des Péchés capitaux, l'Orgueil, l'Envie, la Luxure, la Paresse, la Gourmandise, la Colère, l'Avarice. Plus loin s'étend un grand lac peuplé de sirènes nageant ou voguant dans des esquifs aux formes sans équivalents, et dont le milieu et les extrémités sont occupés par des sphères armées de dards projetés dans tous les sens et terminés à leur partie supérieure par des cactus aux branches hérissées. Enfin, au tout dernier plan, s'aperçoivent des coteaux boisés dominés par un ciel obstrué par place de nuées fulgurantes, où planent des volatiles, même des poissons aux nageoires servant d'ailes, n'appartenant à aucune faune connue.

Sur le volet de gauche, où Dieu crée la femme, le Très Haut est debout entre Adam assis sur le sol et Eve à demi agenouillée ; le Paradis Terrestre où se passe la scène, ombragé d'arbres exotiques, peuplé de girafes, d'éléphants, de chevaux, de cerfs, de renards, d'animaux de toutes sortes, montre, au milieu d'un lac, une petite île d'où émerge une végétation étrange et colossale, aux branchages en forme de pinces de homard qui semble faite de coquillages rouges translucides.

Sur le volet de droite, c'est l'*Enfer*. On y voit une foule de réprouvés tourmentés par des monstres et des diables, écrasés par de lourdes pierres, des hommes déchiquetés, des femmes subissant les caresses de pourceaux, un énorme

démon sur une chaise percée, avalant des malheureux qu'il rend sous son siège et qui tombent dans un puits; des instruments de musique, guitares, vielles, harpes, tambours, où sont suspendus des damnés ; au milieu d'un lac aux eaux noires, un bateau d'où s'élève un tronc d'arbre portant suspendu sur ses branches le corps d'une énorme oie déplumée, dont la tête, de forme paradoxale, retombe sur un second bateau placé à côté du premier ; dans l'intérieur du corps de l'oie, ouvert sur le flanc, se distinguent des gens attablés, un évêque roulant un tonneau ; au-dessus surgit une tête d'homme coiffée d'un chapeau dont les larges bords servent de promenoir à des monstres variés et dont le fond est une cornue d'où s'échappe un singe ; à ses côtés, un gigantesque crâne de cheval sans muscle ni peau est chevauché par une sorcière en train de pendre un damné dans l'anneau d'une clef ; au-dessous, Saint Antoine, entouré de tentateurs, lit pieusement son livre de prière, assis sur une femme nue. A droite, à gauche, surgissent des épisodes ahurissants et épouvantables à la fois : là un diable agitant des cloches auxquelles des pêcheurs servent de battants, plus loin c'est une double oreille séparée et percée d'une flèche, puis ce sont des démons étranglant des joueurs ou les assommant à coups de dés, au dernier plan, des massacres, des noyades, des incendies. Enfin, les portes extérieures du triptyque, peintes en grisailles, sont consacrées à la *Création du monde* par le Père Eternel qui apparaît dans l'angle de gauche.

Des *Délices terrestres* ou pour mieux dire du panneau central du triptyque, il existe diverses copies ou répétitions ; une, entre autres, dans la collection Léon Cardon à Bruxelles ; une seconde se trouve à Paris, chez un marchand de tableaux, M. Lucas Moreno.

Le Musée du Prado, à Madrid, possède des reproductions des deux volets des *Délices terrestres ;* celle du volet de gauche, fragment d'une copie aujourd'hui démembrée et perdue, se trouvait jadis dans la salle à manger de Philippe IV à l'Escurial ; celle du volet de droite particulièrement étourdissante, fort modifiée et considérablement agrandie, mesurant 0m29 de haut sur 0m25 de large, est connue sous la désignation de *Vision de Tondale*, titre inscrit d'ailleurs sur le panneau, et montre, dans son angle inférieur de droite, Tondale accompagné de l'ange qui le conduit dans sa visite aux lieux infernaux. La *Vision de Tondale* est le récit fait par un moine celte du voyage d'un guerrier irlandais, Tungdal, à travers les divers cycles de l'Enfer, sous la sauvegarde d'un ange (1). Les deux

(1) Jérôme Bosch a-t-il connu la Divine Comédie ? C'est probable, quoique nous n'en ayons aucun témoignage. Les supplices de l'Enfer imaginés par le poète toscan diffèrent sensiblement de ceux mis en scène par le peintre brabançon. Chez le Dante, les gourmands croupissent dans un marais de vase épaisse où tombe une pluie glacée, mêlée de neige ; les avares et les prodigues, la tête rasée, hurlent et poussent en avant, de la poitrine et des mains, d'énormes fardeaux, en s'entrechoquant les uns les autres ; dans une




Jheronimus bosch



voyageurs entrent d'abord dans une vallée profonde au milieu de laquelle les homicides bouillonnent et se liquéfient dans une chaudière placée sur un brasier. Ils arrivent ensuite au pied d'une montagne abrupte, bordée à la base, d'un côté, par un lac de glace, et, de l'autre, par un lac de feu, où sont tour à tour plongés les parjures ; plus loin, c'est un abîme insondable d'où s'élève une épaisse fumée à odeur de soufre, traversé par un pont d'une étroitesse extrême sur lequel s'engagent les orgueilleux qui tombent tous dans le vide ; puis Tungdal et son guide parviennent à une immense plaine au bout de laquelle se tient un monstre colossal qui engloutit dans sa bouche, d'où sortent des flammes, les avares dont ils entendent les cris ; ils passent ensuite devant un marais aux exhalaisons délétères, traversé par un pont plus étroit encore que celui qu'ils ont déjà vu et hérissé de clous, où sont obligés de s'aventurer les voleurs qui s'abîment dans ses eaux croupissantes peuplées de crapauds, de serpents et d'autres bêtes venimeuses ; continuant leur terrible voyage, ils s'arrêtent devant une grande bâtisse où sont dépecés les luxurieux et les gourmands ; après cet épouvantable abattoir ils aperçoivent un dernier monstre étendu sur un étang glacé qui se nourrit de prêtres et de religieux infidèles à leurs vœux, les vomit ensuite et alors ces malheureux donnent naissance à des serpents de feu qui se retournent contre eux et les dévorent. Voilà enfin nos pèlerins en vue d'une immense forge, où sur des enclumes sont martelés et passés au laminoir les pécheurs endurcis et impénitents. Le voyage de l'ange et de son compagnon s'achève par une vue du Purgatoire et un coup d'œil sur le Paradis (1). La *Vision de Tondale* passe pour avoir été écrite en 1149 ; immédiatement elle devint populaire ; des copies en furent répandues de tous côtés, des traductions faites dans toutes les langues ; dès les premiers temps de l'imprimerie en 1484, elle fut mise sous presse à Bois-le-Duc, sous le titre de

plaine nue bosselée de tombes, les épicuriens et les hérésiarques, entassés par secte, dans chaque tombe, sont brûlés par des jets de flammes qui s'en échappent ; les tyrans et les meurtriers sont entraînés dans un fleuve de feu ; les colériques et les violents, enlacés dans les branches d'arbres d'un bois affreux, sont broutés par des harpies ; les trompeurs et les entremetteurs sont flagellés ; les trafiquants des choses saintes, enterrés à mi-corps, sont dévorés par un feu qui court à la surface du sol ; les sorciers et les devins, la tête retournée par derrière, marchent à reculons ; les prévaricateurs sont précipités dans un lac de poix bouillante ; les hypocrites cheminent à pas lents accablés sous le poids d'énormes chapes dorées à l'extérieur, mais intérieurement de plomb; les voleurs courent en tous sens pour échapper aux morsures de serpents qui les joignent et les enlacent ; les schismatiques dégoûtant de sang sont déchiquetés ; les alchimistes deviennent la proie d'une lèpre hideuse et fétide ; les traîtres sont enfermés dans la glace.

(1) D'après des croyances répandues et propagées par les récits de Vincent de Beauvais, Jean de Vitry et autres écrivains, le Purgatoire avait une entrée par une île du lac de Derg en Irlande. Ces idées avaient surtout été prendre leur source dans le *Voyage de Saint Patrice au Purgatoire,* récit des choses merveilleuses vues par un chevalier dans la grotte de Saint Patrice à l'île d'Ultan, dont une version en flamand porte le titre : « Van den Vaghevure dat Sente Patricius vertoghet was ». — Voir : H. Jones. St. Patrick's Purgatory. 1647.

Tondalus Vysioen (1), chez Gérard Leempt de Nimègue, en un volume in-4°. C'est cette version que connurent sans doute Hieronymus Bosch, ses copistes et ses imitateurs.

Le volet de droite des *Délices terrestres,* du palais de l'Escurial, que nous avons décrit plus haut, ainsi que sa variante du musée de Prado à Madrid, désignée sous le titre de la *Vision de Tondale,* ne sont que des paraphrases du récit du moine celte. Le panneau de la grande galerie espagnole présente en plus des principaux épisodes disséminés dans le premier, à la base du tableau, à droite, un jeune homme nu, agenouillé, à qui son ange gardien montre les supplices attendant, dans l'autre vie, le pécheur impénitent que nous retrouverons d'ailleurs dans d'autres compositions similaires.

A côté des *Délices terrestres,* le monastère de l'Escurial possède un second triptyque non moins connu, non moins important, non moins remarquable qui lui fait pour ainsi dire pendant : le *Char de foin,* désigné aussi sous le titre de *Omnis caro Foenum.* Fermé, il représente en grisailles, au premier plan, au milieu d'un sentier, non loin d'une ville que l'on aperçoit à l'horizon, au delà d'une campagne vallonnée, un *Vagabond,* à l'aspect minable, un long gourdin dans les mains, le panier d'osier avec la cuiller accoutumée des chemineaux sur le dos, fuyant à la vue de voleurs, qui en arrière dépouillent un voyageur qu'ils viennent d'attacher à un arbre, tandis qu'au même plan, en avant, un ménétrier, au pied d'un second arbre, au son de son instrument, fait danser un couple de paysans. Ce *Vagabond,* comme pose, comme aspect, comme allure, est tout au moins le frère jumeau de l'*Enfant prodigue* de la collection Figdor de Vienne, dont il sera parlé plus loin.

Ouvert, le volet de droite du triptyque figure l'*Enfer* et ses effroyables supplices, tel que la *Vision de Tondale* pouvait le faire interpréter. Parmi ceux-ci signalons celui où les âmes des coupables sont employées en guise de matériaux pour construire des locaux destinés à servir de geôle à d'autres damnés.

Le volet de gauche représente, en partant du haut, d'abord, *Dieu dans sa gloire,* puis la *Chute des Anges rebelles* précipités du ciel, et, en épisodes superposés se passant dans le Paradis Terrestre, la *Création de l'homme et de la femme*, la *Tentation d'Eve* par le serpent, et *Adam et Eve après la faute* fustigés par l'ange à l'épée flamboyante.

Le sujet du panneau central, haut de 1^m^62 sur 1^m^05 de large, environ,

(1) Une première édition de la *Vision de Tondale,* sous le titre de : *Dat Boeck van Tondalus Vysioen,* parut en flamand, à Anvers, en 1482 ; une seconde, c'est celle dont il vient d'être question ; une troisième, sous le même titre que celle d'Anvers, à Delft, en 1494. M. Octave Delepierre a fait paraître une *Vision de Tondalus* à la Société des bibliophiles belges, chez Hoyois, à Mons, en 1837. — Voir : Brunet, éd. de 1842, tome IV, 2e partie, p. 492. Éd. de 1864, tome V, colonne 882.









paraphrase les versets du prophète Isaïe (1) — « Toute chair est du foin et toute gloire comme l'herbe des champs » — consiste en un grand chariot rempli de foin sur lequel sont juchés les plaisirs terrestres, figurés par une jeune fille chantant qu'un jeune homme assis à ses pieds accompagne sur la guitare. Auprès d'eux se tiennent des personnages emblématiques, la Renommée, la Gloire sonnant d'une longue trompette, qui n'est autre que le prolongement de son nez ; des animaux des plus disparates, des lions, des loups, des chiens, des oies, des poissons, symboles de la luxure, de l'orgueil, de l'avarice, de l'ambition, de la bestialité, de la tyrannie, sont attelés à cet étrange véhicule derrière lequel se pressent et se hâtent, les uns à cheval, les autres à pied, les représentants de toutes les hiérarchies et dignités humaines, depuis des Papes et des Rois jusqu'aux hommes les plus humbles et des plus basses conditions. Tous s'efforcent d'atteindre le sommet du char, ne reculant devant aucun crime pour réussir à l'escalader et à jouir des plaisirs qu'il offre.

Au premier plan se déroulent plusieurs scènes épisodiques : un gros moine assis devant une table, un verre en main, est entouré de religieuses qui s'empressent de le servir ; un charlatan prépare son tréteau de marchand d'orviétan ; une femme est assise à terre ; deux autres debout se tiennent par les mains ; une sorte de mendiant coiffé d'un inénarrable chapeau haut, sans doute un aveugle, s'avance sous la conduite d'un enfant. Les fonds montrent une rivière sinueuse coulant paresseusement entre des plaines ombragées et des coteaux verdoyants ; dans le ciel, au milieu des nuées, apparaît le Christ les bras ouverts aux pécheurs que touchera le repentir.

A l'Exposition de la Toison d'or, ouverte à Bruges en 1907 (2), la Maison royale d'Espagne avait envoyé une restitution de ce triptyque consistant en d'anciennes copies de l'œuvre; le panneau central, le *Char de foin* provenant du palais d'Aranjuez ; les volets, extérieurement, le *Vagabond,* intérieurement, le volet de droite, l'*Enfer,* du monastère de l'Escurial ; le volet de gauche, le *Paradis,* du musée du Prado, jadis à la Casa del Campo.

Ces deux compositions des *Délices terrestres* et du *Char de foin* sont du nombre de celles où Hieronymus Bosch a témoigné de plus d'inattendu et d'originalité, autant au moins que dans les *Tentations de Saint Antoine*, dont nous parlerons longuement, où il n'a point fait preuve d'une imagination plus ahurissante et plus déréglée.

---

(1) Habitores earum breviata manu contremuerunt, et confusi sunt ; facti sunt sicut foenum agri, et gramen pascuae, et herba tectorum quae exaruit antequam maturesceret. Cap. XXXVII. Ver. 27 — Vox dicentis : Clama. Et dixi : Quid clamabo ? Omnis foenum, et omnis gloria ejus quasi flos agri. Cap. XL. Ver. 6 — Prophetia Isaiae. Biblia Sacra.

(2) Exposition de la Toison d'or à Bruges, juin-octobre 1907. Catalogue. Petit in-8°. G. Van Oest, Bruxelles, 1907. N° 217, p. 61-62.

Signalons un *Christ chassant les marchands du temple,* de $0^{m}76$ de haut sur $0^{m}60$ de large, faisant partie, en Angleterre, de la collection de Sir Claude Philipps, et ayant figuré à l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges en 1902. Ce panneau intéressant à tous les points de vue est particulièrement précieux, car s'il n'est pas l'œuvre originale du maître disparue, citée par Carel van Mander, il en est tout au moins une fort ancienne copie (1). Il montre le temple de Jérusalem vu de l'extérieur, offrant, à sa partie centrale, un péristyle surélevé à hautes colonnes qui soutiennent un dôme des plus étranges. Dans l'intérieur de l'édifice, sans portes, en avant probablement du tabernacle, surmonté de deux statuettes, peut-être celles de Melchisédech et d'Aaron portant les tables de la loi, le Christ, à coups de verges, chasse les trafiquants qui fuient de tous côtés. Les uns sont tombés en avant du temple, d'autres s'échappent à droite, par une porte latérale ; un marchand, à gauche, par une autre porte latérale, fait sauter son âne qui va tomber sur une femme en train de procéder à la toilette d'un nouveau-né, tandis qu'à ses côtés un opérateur arrache une dent à une patiente. Aux derniers plans s'étendent des champs, se distinguent les murs et les défenses d'une ville et, plus loin, des coteaux modérés ferment l'horizon.

Dans cette composition on retrouve nombre de détails et d'épisodes empruntés à des tableaux connus du maître. Le temple est couronné d'un décor pyramidal qui n'est autre que la plante surgissant au milieu du lac du volet de gauche des *Délices terrestres ;* on la rencontre aussi dans d'autres de ses ouvrages ; à gauche, au second plan, reparaît le casque à visière grillée du petit *Jugement dernier* du musée de Vienne et de la gravure de la *Satire de la chevalerie ;* à droite, le fût de colonne en forme de bouteille que nous verrons dans le triptyque de *Saint Jérôme, Saint Antoine* et *Saint Gilles,* supportant ici un étrange groupe consistant en un diable porté par quatre hommes nus marchant à quatre pattes sur une plate-forme ; enfin, la ville que l'on entrevoit à l'horizon rappelle singulièrement celle des lointains de la *Tentation de Saint Antoine* de la collection du comte Durrieu ; il est vrai que celle-ci — nous l'étudierons tout à l'heure — peinte par Peter Huys, n'est qu'une imitation de Jérôme Bosch.

Philippe II avait fait placer dans sa chambre, ou plutôt sa cellule, à l'Escurial, où elle se trouve encore, une œuvre fort importante, attribuée à Jérôme Bosch, les *Sept Péchés Capitaux.* C'est une suite de panneaux hauts de $1^{m}20$ sur $1^{m}30$ de largeur, réunis en carré, désignés d'ordinaire sous le nom de la *tabla* — la table — malheureusement fort détériorés, destinés, soit à être vus

(1) Carel van Mander. Ouv. cit.







CHAPITRE VI

Suite des peintures de Hieronymus Bosch. — Le triptyque du Jugement dernier et ses dérivés ; les triptyques de Saint Jérôme, Saint Antoine et Saint Gilles, du martyre de Sainte Lucie ; Saint Jean a Pathmos.

En 1504, Hieronymus Bosch reçut du mari de Jeanne la Folle, Philippe le Beau, duc de Bourgogne, qui devait mourir presque subitement moins de deux années après, à Burgos, à l'âge de vingt-huit ans, la commande d'un *Jugement dernier* dont il a déjà été incidemment question. De ce *Jugement dernier* on connaît trois exemplaires dont aucun ne semble l'œuvre en question, mais qui en sont, sans aucun doute, des réductions, des variantes ou des copies.

Le premier, le plus important, un triptyque, faisant partie de la galerie de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, de dimensions certainement inférieures à celles du tableau disparu commandé par Philippe le Beau, montre fermé, sur ses volets, peints en grisailles, en pied, à gauche, *Saint Bavon*, patron des Flandres, par conséquent de Philippe le Beau, tel qu'il est d'ailleurs représenté dans ses statues de l'église de Verneuil et du musée de Toulouse, en vêtements d'élégant gentilhomme, le faucon au poing, une escarcelle dans la main droite, à l'entrée de son palais, entouré de mendiants et de miséreux auxquels il fait l'aumône ; sur le sol, auprès d'un de ces quémandeurs, se voit un pied humain articulé, témoignage, sans doute, des simulacres dont se servaient ces malingreux pour apitoyer la charité publique ; à droite, *Saint Jacques de Compostelle,* cheminant dans la campagne, son chapeau décoré de la coquille du pèlerin sur l'épaule, courbé sous le poids du lourd manteau qu'il porte péniblement sur le dos, à l'aide d'un long bâton ; celui-ci figuré comme patron de l'Espagne et par conséquent de Jeanne la Folle, reine de Castille et de Léon. Au-dessous des deux Saints, à des arcatures gothiques, sont suspendus de biais, à la façon allemande, deux écus d'armes dont le champ ne porte ni pièces ni figures.

Ouverts, les volets de ce splendide triptyque représentent, celui de gauche, les mêmes sujets, les trois derniers inversés, que le volet du même côté du *Char*

de foin, c'est-à-dire, successivement : la *Création d'Adam et d'Eve,* l'*Arbre du bien et du mal, Adam et Eve chassés du Paradis terrestre* et, au-dessus, la *Chute des Anges rebelles* précipités du ciel, enfin le *Christ* assis, la main droite levée, le globe du monde dans la gauche, apparaissant dans sa gloire, au milieu des nuages ; celui de droite, l'*Enfer,* avec ses plus horrifiques et ses plus épouvantables châtiments. Comme dans ses autres figurations des mêmes scènes, le peintre y témoigne de son inimaginable verve, de ses sinistres inventions que les rêves et les cauchemars ne pourraient même atteindre.

Le panneau central représente le *Jugement dernier.* Nous l'avons déjà dit d'ailleurs, « dès les premières années du XIII[e] siècle, les figurations du terrible dénouement de la tragédie chrétienne apparaissent en sculpture. La plus ancienne, datée de 1146, se trouve à la cathédrale d'Autun, en Bourgogne ; d'autres suivent sur le tympan de la cathédrale de Léon, en Espagne (1), sur les portails des basiliques de Chartres, de Paris, de Reims, d'Amiens, de Bordeaux, de Bourges, de l'église Saint-Urbain de Troyes, en France; sur nombre d'églises de Belgique ; en peinture, les Van Eyck, Petrus Christus, Jean Prevôt, Jean Mandyn et surtout Roger van der Weyden ont interprété le grand drame final ; nous laissons de côté les fresques beaucoup plus anciennes de l'église Saint-Mexme de Chinon en Touraine et nombre de miniatures de manuscrits.

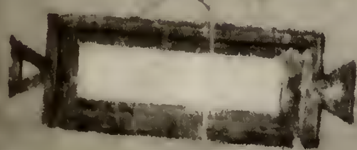
Comme il fallait s'y attendre, dans ce sujet, Hieronymus Bosch n'a vu que matière à épouvantements, où les damnés subissent les pires supplices. Il y a paraphrasé, à sa manière, comme il l'a toujours fait, la *Vision de Tondale* qui lui a plus ou moins servi d'Evangile et de guide, tout en donnant libre cours à sa fantaisie. Il a fait également, dans la réglementation des supplices infernaux, maints emprunts aux représentations du Théâtre de la Passion, telles qu'elles étaient données, de son temps, dans les Pays-Bas. M. Emile Mâle (2) l'a dit, M. Gustave Cohen (3) l'a écrit, « Les Mystères ont toujours connu ces images affreuses, ces lèvres sabrées à travers le visage, au nez épaté, aux yeux ronds et moqueurs », car dans toutes ces interprétations des supplices des damnés il y a une part d'ironie et d'irrévérence. Souvenons-nous que les primitifs italiens Giotto et Orcagna n'ont pas autrement compris et rendu l'Enfer. Chez eux les démons scient, dépècent et mangent même les damnés. Les prédicateurs d'au delà des Alpes avaient à cette époque la même conception des châtiments. Jacomino de Vérone ne décrit pas d'autre façon les punitions des pécheurs. « Satan », écrit-il,

---

(1) P. Lafond. La Sculpture espagnole. Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, in-4° anglais. A. Picard, Paris.

(2) E. Male. L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France, in-4°. Armand Colin, Paris, 1908.

(3) G. Cohen. Ouv. cit.









comme un plafond, soit, plus probablement, à être placés à plat de façon à ce que l'on puisse en faire le tour. Au centre du tableau, au milieu d'un grand cercle composé des lueurs fulgurantes du soleil, le Christ se lève de son tombeau ; au-dessous du Sauveur se lisent en caractères gothiques les mots : Ira, Superbia, Gula, Invidia, Avaritia. Autour des rayons lumineux se développent, en s'élargissant à leurs bases, les figurations des Péchés capitaux, 'Orgueil, la Colère, la Luxure, la Paresse, la Gourmandise, l'Avarice et l'Envie. Ces allégories, comme il fallait s'y attendre avec le maître, sont des scènes de a vie de son temps. Aux quatre angles de la *tabla* sont représentées, dans quatre cercles, les quatre fins de l'homme : la *Mort*, le *Jugement*, le *Paradis* t l'*Enfer* ; cette dernière figuration est presque entièrement effacée.

Dans le haut du panneau, entre les médaillons de la *Mort* et du *Jugement* 'ernier, une banderole porte l'inscription que voici :

Deuteroñ, ch. XXXII, v^ts 28 et 29.

Gens absque consilio est et sine prudentia
Utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent.

Dans le bas, entre les médaillons de l'*Enfer* et du *Paradis*, sur une autre ınderole, on lit :

Abscondam faciem meam ab eis et considerabo novissima eorum (1).

Certains critiques, au nombre desquels Dollmayr (2) et M. Maurice ossart (3), n'admettent pas que les *Sept Péchés Capitaux* soient sortis des mains Jérôme Bosch. M. Maurice Gossart, pour en dénier la paternité au maître, se se surtout sur un passage de Felipe de Guevara (4) où le chroniqueur espagnol que Philippe II possède d'un imitateur de Jérôme Bosch une table sur quelle on voit dessinés les *Sept Péchés Capitaux* rendus en figures et en emples. C'est possible ; mais ce n'est pas certain, tout au plus est-ce une somption.

La collection Haro (5), aujourd'hui dispersée, renfermait un curieux

---

(1) Comme l'indique l'en-tête de l'inscription du haut du tableau, il s'agit de versets de la Bible, du *Deuteronome*, chapitre XXXII, *Cantique de Moïse*, et prédications du prophète au peuple juif, infidèle à Dieu.

En voici d'ailleurs la traduction.

Première inscription, versets 28 et 29 : C'est un peuple qui n'a point de sens et de prudence,..... n'ont-ils la sagesse et l'intelligence pour prévoir la fin.

Seconde inscription, verset 20 : Je leur cacherai mon visage et je verrai quelle sera leur fin.

(2) H. Dollmayr. Ouv. cit.

(3) Maurice Gossart. Ouv. cit.

(4) D^n Felipe de Guevara. Ouv. cit.

(5) Catalogue des tableaux anciens... de la collection de M. Henri Haro dont la vente aura lieu à l Drouot les 12 et 13 décembre 1911. N°s 115 et 116.

panneau haut de $0^{m}57$ sur une largeur de $0^{m}54$, propriété aujourd'hui, à Paris, de M. Demogé, dû à quelque imitateur de Jérôme Bosch, où le Christ dans un nimbe de lumière apparaît devant un groupe de suppliants, au milieu de démons acharnés sur les coupables. Est-ce l'*Enfer*, le *Purgatoire ?* Peut-être l'un et l'autre. De cette composition il existe une variante de proportions agrandies, chez un autre amateur parisien, M. Ollivier.

C'est indubitablement une œuvre inspirée par Hieronymus Bosch, mais non pas une reproduction d'une de ses œuvres perdues, que cette composition de $0^{m}35$ de hauteur sur $0^{m}78$ de largeur, recueillie par le Musée du Prado, montrant une *Ame conduite par un ange* (1) qui lui fait voir les tourments de l'Enfer, figurés, cette fois, par des montagnes de flammes où grillent les damnés que tourmentent des monstres et des démons. Le panneau porte les initiales P. H. Peut-être faudrait-il y voir la main du peintre graveur Peter Huys, dont Paul Mantz (2) a retrouvé la signature, avec la date de 1547, sur une *Tentation de Saint Antoine* de la collection du comte Paul Durrieu dont nous parlerons un peu plus loin.

Après la composition d'une *Ame conduite par un ange,* il convient de mentionner un panneau faisant partie, à Madrid, de la galerie de Dn José Lazaro, provenant, paraît-il, de la collection de Cean Bermudez, curieux amalgame de morceaux disparates empruntés à diverses compositions de Jérôme Bosch et de ses imitateurs, où l'on retrouve le masque monstrueux de la *Descente du Christ aux Enfers,* du musée de Vienne, l'ange de la *Vision de Tondale,* des scènes d'incendie, de carnage et de supplices.

Revenons à Peter Huys ; ce qui est bien de lui sans conteste, c'est la *Fantaisie grotesque* de $0^{m}86$ de haut sur $0^{m}82$ de large, se rapportant aux tourments de l'Enfer que renferme le musée du Prado à Madrid. Au premier plan sont représentés des épisodes aussi étranges que ceux interprétés par Jérôme Bosch ; une troupe d'êtres paradoxaux armés de pied en cap, sortant d'une grotte ; des hommes nus assis ou debout autour d'une table ; d'autres montés sur de grands volatiles luttant à la lance ; des pendus déchiquetés par des diables à têtes d'animaux ; des malheureux roulés dans des tonneaux ; plus loin, dans une mêlée furibonde, les anges et les démons se disputent les pauvres humains ceux que les suppôts de Satan peuvent emporter sont au dernier plan précipités dans une tour d'où s'échappent des flammes et des fumées incandescentes. Le tableau provient de la chapelle de l'infirmerie du monastère de l'Escurial et passait pour être l'œuvre de Peter Bruegel. Signalons encore, au musée du

(1) Dn Pedro de Madrazo. Ouv. cit. N° 1182, p. 211.

(2) E. Gonse. Les chefs-d'œuvre des musées de province, in folio. May, Paris, 1900, p. 116-117.







Prado, provenant également de l'Escurial, un autre panneau de $0^{m}49$ de hauteur sur $0^{m}64$ de largeur, catalogué sous la désignation de style de Peter Huys (1), représentant un *Paysage fantastique*, peuplé de diables, de spectres et d'apparitions.

Dans Peter Huys, dont on ne connaît pas grand'chose, en dehors des tableaux dont il vient d'être question et de ses gravures, tout au plus qu'il fut le condisciple de Peter Bruegel (2) chez le peintre graveur marchand d'estampes Jérôme Cock, certains critiques voudraient retrouver l'auteur du tableau du musée de Douai, *Les Epreuves de Job*. La peinture, provenant du couvent des Trinitaires de cette ville, large de $1^{m}41$ sur une hauteur de $0^{m}67$, montre le patriarche, sous l'aspect d'un long vieillard maigre, la tête nimbée, coiffée d'une toque de velours bordée d'hermine, une pièce de monnaie dans la main gauche, assis sur un tas de fumier, auprès de sa demeure livrée aux flammes, sa femme, mégère aux traits anguleux, secouant ses clefs suspendues à sa ceinture, à ses côtés. Le saint homme se tourne à demi en arrière vers ses amis et voisins venus contempler sa misère et le narguer en lui donnant un charivari à l'aide d'instruments de musique des plus variés. Au nombre des exécutants on distingue un être sans nom dans le règne animal couché à terre, qui fait sa partie dans la sérénade sur une guitare dont il joue avec les pieds. Dans les fonds se déroulent diverses scènes épisodiques où figurent des bœufs, des cochons, jusqu'à des singes et des chameaux.

Au lieu de les donner à Peter Huys, d'autres critiques seraient d'avis d'attribuer les *Epreuves de Job* à Jean Mandyn ou à H. Met de Bles. Ne serait-il pas plus simple et plus naturel de les restituer à Hieronymus Bosch lui-même? Comme, à juste raison, le fait remarquer M. Maurice Gossart (3), certaines parties de la composition, le malheureux patriarche, « maigre et décharné », la figure mi-renversée qu'on voit à gauche, à l'arrière-plan, la tête du sonneur grotesque de trompette, du concert charivarique, rappellent certains personnages du *Portement de croix* du musée de Gand, tandis que les chameaux des derniers plans ont le même caractère que ceux des tableaux du maître du musée du Prado ou du monastère de l'Escurial. Il est vrai qu'un disciple ou imitateur de Jérôme Bosch aurait pu lui emprunter ces différentes figures.

Des *Epreuves de Job* M. Max de Coninck, à Dieghem lez-Bruxelles, possède une très intéressante variante. Le panneau qui mesure $1^{m}24$ de largeur sur $0^{m}97$ de hauteur, dont la disposition générale est identique à celle de la composition du musée de Douai, offre néanmoins de nombreux épisodes et

(1) Dn Pedro de Madrazo. Ouv. cit. No 1402, *Fantaisie grotesque;* No 1403, *Paysage fantastique;* p. 250.
(2) René van Bastelaer. Ouv. cit.
(3) Maurice Gossart. Ouv. cit.

détails tout autres ; la scène se passe, cette fois, en avant d'une sorte de hangar en ruines, soutenu par des troncs d'arbres, que dévorent les flammes. Au premier plan, à gauche, un gros bonhomme, sans doute Satan, surgit d'un terrain marécageux, en vêtements clairs à dessins d'écailles de poisson, une pèlerine sombre sur les épaules, montrant de la main gauche, armée d'une lance, sur le côté de cette pèlerine, un écu d'armes timbré d'un 3 et présentant de la main droite une charte dont on ne peut déchiffrer l'inscription, munie d'un sceau rouge. En avant du patriarche, sur une cuve renversée, se lit le monogramme B et la date de 1514 ; derrière lui s'alignent les donneurs de sérénade, très différents de ceux du tableau du musée de Douai, tous plus ou moins éclopés, les uns richement vêtus, les autres en haillons ou à moitié nus. Les fonds, également très différents, présentent, à gauche, en avant d'un temple à la porte surmontée d'une inscription cabalistique et de ruines, des diables et des démons ; à droite, un pont, une rivière, des groupes d'arbres et des coteaux, se détachant sur un ciel où évoluent des monstres ailés.

Si le tableau du musée de Douai et celui de la collection Max de Coninck, comme il est probable, sortent de la même main, c'est-à-dire de celle de Jérôme Bosch, si le monogramme et la date sont bien authentiques dans le dernier, et nous n'avons guère de raisons d'en douter, les *Epreuves de Job* prendraient une importance considérable dans son œuvre. Tout au moins la version appartenant à M. Max de Coninck, datée de deux ans avant la mort du maître, serait alors une de ses dernières productions.






jheronimus bosch

« ordonnait qu'on fît rôtir les coupables comme un porc fiché dans un grand pieu de fer. »

Chaque supplice avait son tortionnaire attitré, représentant du Diable, chargé d'infliger les châtiments et de les rendre aussi cruels que possible. Les noms de ces démons sont connus : ce sont Léviathan, Belzébuth, Baalbéritz, Astaroth, Mammon, etc. Le premier supplice réservé aux orgueilleux était celui de la roue où les coupables, attachés sur de grandes roues actionnées par Léviathan, tournaient sans trêve ni merci ; le second, celui des envieux et des jaloux, consistait, après avoir été plongés dans un fleuve glacé, à en être enlevés par Belzébuth qui les précipitait alors dans un lac de feu ; les colériques étaient enfermés dans une cave obscure où Baalbérith, aidé d'autres diables, les coupait en morceaux, les forgeait sur l'enclume et lançait ces tronçons à d'autres démons qui les martelaient et les réduisaient en masses informes ; les paresseux, jetés dans de noirs cachots, y étaient mordus par des serpents et dévorés par Astaroth ; les avares étaient précipités dans des cuves remplies de métal en fusion où Mammon ne cessait de les piquer et de les harceler avec une broche de fer ; les gourmands, les gloutons et les intempérants, attablés au bord d'un cours d'eau, se nourrissaient de leur propre substance, se dévorant les bras et les jambes, ou avalaient malgré eux des bêtes immondes que Belphégor leur entrait de force dans a bouche ; les luxurieux étaient au fond d'un puits humide et boueux, dévorés par les lézards et des crapauds.

D'autres supplices non moins atroces étaient encore employés envers les oupables. L'artiste n'avait que l'embarras du choix. Ailleurs les luxurieux — ecommençons par eux que nous quittons à peine — ne sont pas seulement la roie des lézards et des crapauds, mais sont en outre déchiquetés par des poignards entelés, des lames acérées, des crochets ébréchés ; les gourmands, enfilés à de ngues broches barbelées et rôtis sur des feux ardents ; les ivrognes couchés sous es tonneaux, obligés de boire sans arrêt ; les orgueilleux et les orgueilleuses, lles-ci nues, accouplées à des reptiles vêtus de pourpre, contraintes de se umettre aux volontés de ces bêtes venimeuses ; les paresseux sont broyés sous lourdes meules ; d'autres damnés, précipités dans l'huile bouillante, dans des cs gelés, suspendus au-dessus de brasiers incandescents, martelés sous des clumes, écrasés sous de lourds chariots aux roues hérissées de clous ; enfin, dernier plan, surgissent les flammes d'une fournaise. Mais nous avons déjà ces épisodes représentés par Jérôme Bosch, ainsi que les deux suivants, dans volet de droite des *Délices terrestres*, l'un figurant : un lièvre revenant de la asse avec un homme nu suspendu à sa pique en guise de gibier, que l'artiste sans doute emprunté à une miniature représentant le même sujet d'un petit autier du XIII[e] siècle, de la Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles ; l'autre,

un monstrueux diable assis sur une chaise percée, dévorant gloutonnement des malheureux qui retombent ensuite sous son siège spécial, sous la forme d'excréments. Il ne faut pas chercher la délicatesse chez Hieronymus Bosch, elle est absente de son œuvre ; en serait-il autrement qu'il ne serait ni de son temps ni de son pays, la patrie des farces grasses, chez lui, restées terribles.

Au-dessus de ces mirifiques inventions, dans les nuages, le Christ couvert d'un ample manteau qui lui laisse la poitrine découverte, percée au côté du coup de lance reçu au Golgotha, la branche de lys dans une main, l'autre laissant échapper l'épée de justice, est assis sur l'arc-en-ciel emblématique ; à sa droite et à sa gauche, les apôtres, par groupes de six, implorent sa miséricorde en faveur des ressuscités ; plus haut se voient la Vierge et le Père Eternel ; plus haut encore, les quatre anges, en robe blanche, sonnant de la trompette.

Le second *Jugement dernier* qui a fait partie de la collection Pacculy dispersée assez dernièrement au feu des enchères à l'hôtel Drouot, à Paris, se trouvait antérieurement à Madrid, dans la galerie de l'Infant Don Sébastien de Bourbon (1). Malgré la signature très nette de Jheronimus Bosch, trop nette même, il semble être une répétition d'une œuvre du maître exécutée sans doute peu de temps après sa mort par un de ses élèves ou imitateurs directs et immédiats ; il est impossible de le donner à Peter Huys, dont la manière libre, large, déjà fortement émancipée des formules mêmes de Hieronymus Bosch, est très différente.

Les divers supplices des damnés y sont représentés, toujours d'après les mêmes principes, agrémentés cependant d'épisodes nouveaux et particuliers. Le haut de la composition figure, comme dans les autres ouvrages de Jérôme Bosch, comme dans tous ceux de ses contemporains, Roger van der Weyden, Petrus Christus, Thierry Bouts, dans sa partie centrale : le Christ nimbé de rayons lumineux, assis sur l'arc-en-ciel symbolique, enveloppé d'un ample manteau qui lui tombe jusqu'aux pieds, laissant cependant les épaules, la poitrine et la plaie du côté découvertes. De la main droite il tient une branche de lys rigide ; de la gauche, il montre à sa portée la formidable épée de justice, jusqu'alors restée inutilisée. Au-dessus du souverain juge, les douze apôtres, dont les bustes émergent au milieu des nuées, six d'un côté, six de l'autre, le supplient d'être miséricordieux. A droite et à gauche de Jésus, quatre anges, en longues robes blanches, les ailes éployées, sonnent de la trompette pour éveiller les morts.

Cette interprétation est absolument d'accord avec les idées de tous les

(1) Ce *Jugement dernier* est inscrit comme suit : N° 374 — Breughel (Infernal) — *Tentations de St Antoine,* B, h. 0m70, l. 1m05, dans le Catalogue des tableaux exposés dans les salons de l'ancien asile de Pau, appartenant aux héritiers de feu Mgr l'Infant Don Sébastien de Bourbon et Bragance. Petit in-12, Véronèse, Pau, 1876.




317
981



peintres de la fin du Moyen âge, témoin Roger van der Weyden qui ne l'a pas imaginée autrement dans son célèbre triptyque de l'hôpital de Beaune (1).

La partie inférieure du tableau offre d'abord à la vue une sorte de ronde furibonde, les morts réveillés de l'engourdissement du tombeau essayant en vain d'échapper aux démons qui cherchent à les saisir. Chaque vice a, comme nous savons, son tortionnaire spécial. Ici, une femme impudique est saisie par un âne à trompe; là, une autre essaie de se garantir des embrassements d'un vieux moine ; plus loin, un saurien visqueux mord un pécheur ; tout proche, un engin à roues à pointes en écrase un autre. Au premier plan, des femmes, à la sortie d'une tente dressée sur un lac, sont torturées par d'horribles rats qui s'en emparent ; Adam et Eve, dans des accoutrements bizarres, traînent une énorme pomme entr'ouverte montée sur roues et renfermant un enfant, poussée par des monstres, dont l'un, assis au sommet de l'étrange véhicule, sonne une fanfare triomphante, à l'aide d'une longue trompette recourbée. Sous une machine de guerre, portant une tour-chaudière, d'autres damnés rôtissent au feu activé par d'innomables démons ; sous l'horrible engin, des malheureux, dont les pieds dépassent, déchiquetés par des corbeaux, sont écrasés comme par un laminoir ; aux seconds plans, les gourmands sont punis par des châtiments appropriés à leur vice ; d'autres pécheurs sont coupés en morceaux plus ou moins menus, par des sabres, des épées, des coutelas, déchirés par des scies, précipités de ponts étroits dans des lacs fangeux, brûlés au milieu de fulgurants incendies; au fond à droite, des anges, l'épée à la main, défendent l'entrée du Paradis ; au milieu s'étend la mer où vogue un vaisseau.

La troisième version du *Jugement dernier* que l'on connaisse, due vraisemblablement à un peintre de l'école ou de l'entourage du vieux Cranach, fait partie du Kaiser Friedrich Museum de Berlin et semble un amalgame des peintures de l'artiste de la galerie impériale de Vienne et de l'ancienne collection Pacculy.

Le musée de Bruxelles renferme un *Jugement dernier* (2) rappelant par bien des côtés ceux dont nous venons de nous occuper, tout au moins comme sujet ; mais son exécution dure et sèche, sa coloration sombre et uniforme disent assez qu'il n'a rien de commun avec Jérôme Bosch ; il pourrait peut-être, sans trop d'invraisemblance, être attribué à Jean Mandyn. Signalons aussi les deux triptyques signés faussement du nom du maître, représentant sur leur panneau central le *Jugement dernier* et, sur leurs volets, le *Paradis* et l'*Enfer*, donnés

(1) P. Lafond. Roger van der Weyden. Petit in-8°. G. Van Oest, Bruxelles, 1912.
(2) A. J. Wauters. Ouv. cit. — Fierens-Gevaert. Ouv. cit., t. IV, p. 275-276.

par M. L. Maeterlinck (1) à H. Met de Bles, l'un faisant partie de la collection de ce critique, l'autre appartenant au musée de Bruges (2). Quoique ni l'un ni l'autre ne soient des copies de Jérôme Bosch, on y retrouve maints et maints épisodes bien à lui.

Une dernière version du *Jugement dernier*, longtemps attribuée à Roger van der Weyden, a été recueillie par le musée de Douai. Celle-ci figure sur un des côtés d'un panneau de $0^{m}91$ de hauteur sur $0^{m}74$ de largeur, la Vierge assise sur un siège à haut dossier gothique, vêtue d'une riche robe de drap d'or recouverte d'un ample manteau soutenu par des anges, sous lequel, selon la vision de Saint Bernard, elle abrite des religieux et des religieuses de l'ordre de Cîteaux. Sur l'autre côté se voit le *Jugement dernier* traité conformément aux données ordinairement suivies par Hieronymus Bosch. En haut, le Christ est assis sur l'arc-en-ciel de rigueur; à ses côtés, quatre anges sonnent de la trompette; à sa droite se trouvent la Vierge et saint Jean l'Évangéliste ; à sa gauche, les Apôtres ; plus bas, les ressuscités. Au premier plan de la composition, la donatrice Isabelle de Malefiance, boursière en 1506 de l'abbaye cistercienne de Flines, près de Douai, d'où provient le tableau, est agenouillée non loin des élus, assistée de son ange gardien et de sa patronne, Sainte Elisabeth, la couronne royale sur la tête. Sur le bord intérieur du cadre on lit en lettres gothiques : « Dame Isabel de Malefiance » ; le monogramme de Jésus et de Marie se répète sur les quatre côtés du panneau. M. Lafenestre rattache l'œuvre à l'école de Roger van der Weyden ; M. L. de Fourcaud admettrait qu'elle ait été peinte par un artiste de la région ; M. Wauters la donnerait à Jean Prevôt ; M. Henry Hymans voudrait que ce fut une production originale de Hieronymus Bosch. Il nous semble bien difficile de nous prononcer dans l'état de la question au milieu de ces opinions si dissemblables. Nous partagerions cependant assez volontiers la façon de penser de M. Lafenestre.

Il convient de s'arrêter maintenant devant les *Châtiments de l'Enfer*, cités plus haut, faisant partie à Vienne de la collection du comte Harrach.

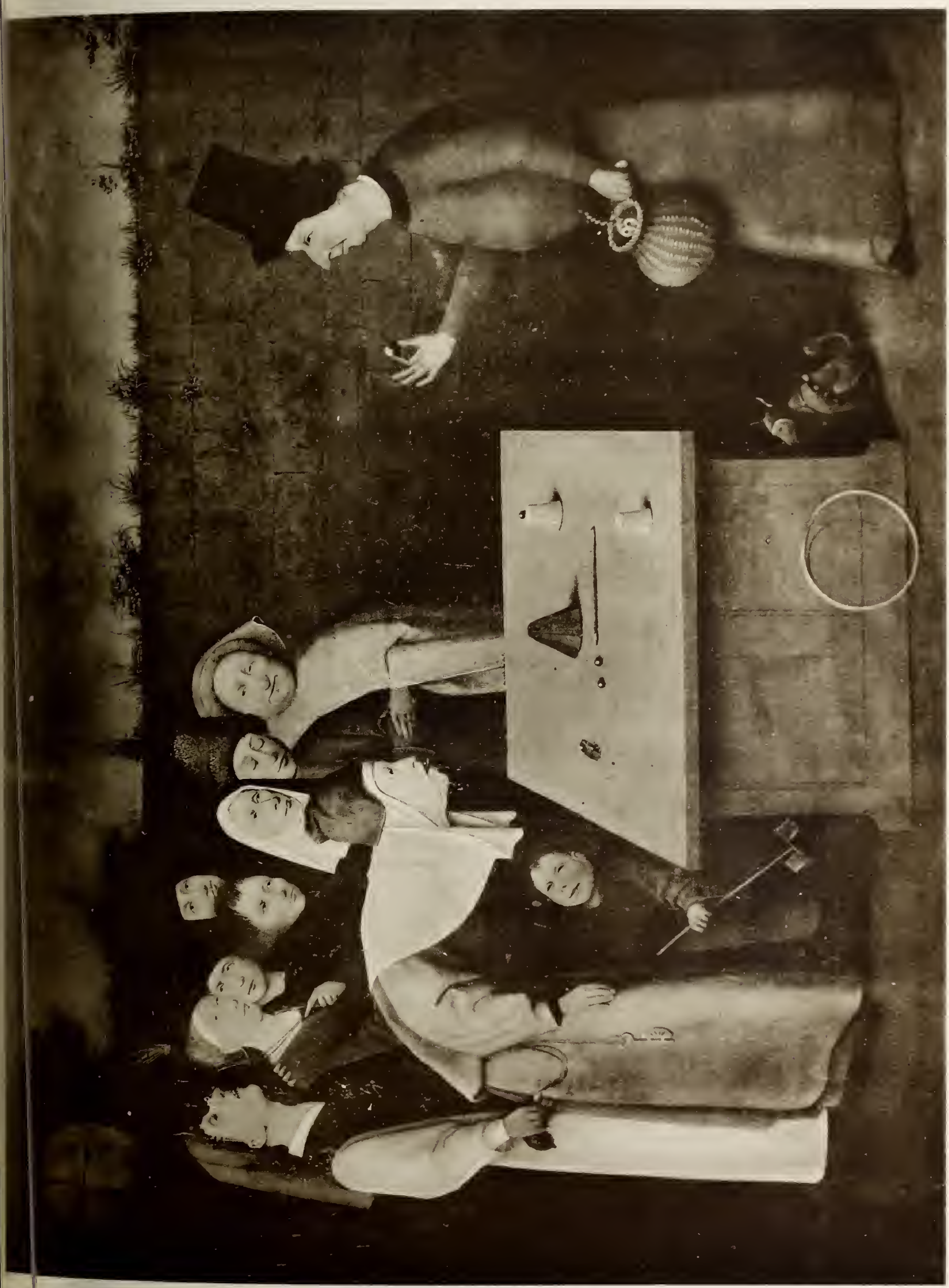
Le tableau montre, au premier plan, un long Christ émacié à peu près nu, une mince croix dans la main gauche, s'avançant sur un étrange pont-levis, en avant de la porte d'un château fort, gardée par un vieillard, des hommes et des femmes nus ; au-dessus de cette porte, dans une niche, un personnage marchant à quatre pattes, une couronne royale sur le milieu du dos, joue de la trompette

---

(1) L. Maeterlinck. Les Imitateurs de Hieronymus Bosch, à propos d'une œuvre inconnue d'Henri Met de Bles. *Revue de l'Art ancien et moderne*. Paris. N° 131, février 1908.

(2) Ce dernier *Jugement dernier*, appartenant alors à M. Seligmann, à Paris, a figuré à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges en 1907; il fut acquis par le ministre d'Etat Belge M. Beernaert qui en fit don au musée de Bruges. Voir : Exposition de la Toison d'or à Bruges, ouv. cit., N° 218, p. 62.







d'une façon absolument malséante ; plus haut, les murailles sont occupées par une foule de démons. Aux seconds plans se voient un lac boueux que franchissent des ponts, une haute tour en forme de bouteille, des édifices en flammes, des rochers hérissés, éclairés par les lueurs des incendies ou obscurcis par des fumées opaques. Partout des diables martyrisent des damnés. L'œuvre n'est sans doute pas de Hieronymus Bosch quoiqu'elle porte le troublant monogramme M. Après avoir longtemps — certainement à tort — été attribuée à Peter Bruegel, on la pense généralement aujourd'hui de Jean Mandyn. Est-ce définitif ?

La galerie impériale de Vienne a recueilli une *Descente du Christ aux enfers,* incontestablement du maître, dont on retrouve certaines parties — et non des moins importantes — absolument identiques, dans les *Délices terrestres* de l'Escurial et la *Tentation de Saint Antoine* du palais d'Ajuda de Lisbonne, dont il va être question plus loin.

Dans la *Descente du Christ aux Enfers* de Vienne, entre autres épisodes, signalons d'abord celui de la tête monstrueuse, aux bras remplaçant les oreilles, dont les mains aident à ouvrir la formidable bouche dans laquelle s'engouffrent les damnés, tête coiffée d'une tente où évoluent de nombreux personnages ; ensuite l'épisode du Christ entrant dans le séjour des damnés par une porte de fer qu'il frappe et abat à l'aide de sa croix, malgré la résistance que lui opposent les démons ; de cette porte, Peter Bruegel se souviendra à l'occasion.

Le palais royal de Hampton Court près de Londres renferme aussi une *Descente du Christ aux Enfers* (1), aux scènes aussi multipliées que peu coordonnées; mais n'en est-il pas très souvent ainsi avec Hieronymus Bosch ? Dans ce panneau, qui rappelle par bien des côtés la *Descente du Christ aux Enfers* du musée de Vienne, se retrouvent divers groupes et de nombreuses figures empruntés aux *Délices Terrestres* et aussi à d'autres compositions du maître. Le tableau porte au revers le chiffre du roi Charles Ier avec cette inscription : This Picture painted by Jheronimus Boss was given to the King by the Earle of Arundell, Earle Marshalle and Embassador to the Emperor abroad » et la date de 1636 ; ce n'est qu'une ancienne copie d'une composition dont une autre variante appartient au Rudolfinum de Prague.

Le musée d'Anvers (2) renferme un tableau — propriété des hospices de la ville — de 1m15 sur 1m75, donné sans preuves et même sans réelles probabilités à notre artiste, représentant dans sa partie supérieure le *Jugement dernier*

---

(1) Dr Waagen. Treasures of art in Great Britain. 3 vol. in-8°. London, 1854, t. II.

(2) Dr Alfred Wurzbach. Niederländisches Künstler Lexicon Halm et Goldmann. Leipzig und Wien, 1904-1906. — Voir : Pol de Mont. Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Catalogue descriptif. I. Maîtres anciens. Imp. Boucherij. Anvers, 1905. N° 680, p. 33.

avec le Christ assis sur l'arc-en-ciel, accompagné de deux anges, les ailes éployées, sonnant de la trompette, la Vierge et Saint Jean agenouillés à ses côtés implorant la miséricorde divine pour les pécheurs et à gauche Saint Pierre ouvrant la porte du Paradis aux élus, tandis qu'à droite les réprouvés sont précipités dans les enfers ; la partie inférieure du tableau, divisée en deux zones de sept compartiments chacun, montre, dans les quatre premiers compartiments de la première zone et les trois premiers de la seconde, les *Sept Œuvres de Miséricorde* auxquelles préside le Sauveur et, dans les trois derniers compartiments de la première zone et les quatre derniers de la seconde, les *Sept Péchés capitaux,* dans chacun desquels se montre le Diable. Le Dr von Wurzbach retrouve Hieronymus Bosch dans cette peinture, d'autres y voient Mostaert. Le catalogue de la galerie anversoise, à notre avis mieux inspiré, croit que l'œuvre, vu la forme des chaussures des personnages, appartient à un peintre travaillant aux environs de 1480. Ce qui est certain, c'est que si la partie supérieure du panneau se rapproche incontestablement du style de Jérôme Bosch, les scènes des deux autres n'ont rien de son caractère.

A côté du *Jugement dernier* accompagné des *Sept Péchés capitaux* et des *Sept Œuvres de Miséricorde,* le musée d'Anvers inscrit sous le nom de Jérôme Bosch un panneau de 1m15 de largeur sur 0m73 de hauteur, représentant synoptiquement, dans un ordre des plus relatifs, les *Différents Episodes de la Passion.* L'action commence en haut, à gauche, par l'Entrée de Jésus à Jérusalem monté sur une ânesse, suivi de ses disciples ; elle se poursuit par les Marchands chassés du temple ; puis au-dessous, toujours à droite, par la Cène, Jésus en prière au Jardin des Oliviers tandis que ses trois disciples Pierre, Jacques et Jean sont endormis, l'Arrestation du Sauveur ; au milieu du tableau l'on voit Jésus amené à Pilate ; Jésus dans le prétoire attaché à la colonne et fustigé par les bourreaux, Jésus en proie aux railleries des soldats ; à droite se développent les dernières péripéties du drame : Sainte Véronique essuyant le visage du Sauveur, le Cyrénéen aidant le Christ à porter sa croix, les deux larrons entravés montant le chemin du calvaire précédés de soldats, le Crucifiement, la Descente de croix, la Mise au tombeau, la Résurrection, l'Apparition de Jésus à la Madeleine.

Cette peinture n'a absolument rien à voir avec Hieronymus Bosch qu'elle ne rappelle guère. Comme le dit très justement le catalogue du musée d'Anvers, les figures démesurément longues et maigres qui le meublent feraient songer à Henri de Clève ; mais alors pourquoi laisser l'attribution du tableau à Jérôme Bosch ?

Dans ces différents *Jugement dernier,* comme dans toutes les figurations du même sujet peintes de son temps, le Christ préside la terrible scène, assis









sur un arc-en-ciel emprunté à des règles pour ainsi dire hiératiques et observées depuis longtemps.

Une lettrine d'un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Omer portant pour titre : « Incipiunt libri Salomonis id est Parabolae ejus », tome II, datant de la fin du XIII[e] siècle, montre déjà, dans sa partie haute, le Christ sur un arc-en-ciel, entouré de saints figurant le Paradis, et, en bas, des anges triant des âmes ; à la droite du Sauveur, les élus sont nus ; à sa gauche, les damnés sont portés dans une brouette — cette brouette dont Hieronymus Bosch fera un si fréquent emploi — par un diable éclopé, au son d'une musette dont joue un autre diable, attelé en flèche. N'est-ce le côté humoristique, c'est l'ordonnance du fameux polyptyque de Roger van der Weyden de l'hôpital de Beaune (1). Il est cependant une règle, observée de leur temps et plus tard encore, dont Roger van der Weyden et Hieronymus Bosch n'ont pas tenu compte et sembleraient même, les premiers, avoir transgressée. Jusqu'alors, l'entrée de l'Enfer était figurée par une gueule de dragon ouverte, où des diables précipitaient des damnés (2). Il s'agit du dragon de l'Apocalypse, à la gueule immense, enflammée et puante, baignée de soufre et de feu, où la Bête et les faux prophètes seront tourmentés jour et nuit sans fin. Ne lit-on pas encore aux Messes des morts, à l'Offertoire : « Libera eos de ore leonis » ? Cette gueule ne se trouve que passagèrement chez ces peintres. Est-elle une interprétation provenant du nord ou du midi, nous n'en savons rien. Ce qui est certain c'est qu'elle était pour ainsi dire générale et que nous en rencontrons encore un exemple dans les dernières années du XVI[e] siècle, dans le tableau de Greco — *Le Songe de Philippe II* (3) — avoisinant les panneaux de Hieronymus Bosch à l'Escurial. Déjà cette figuration de l'Enfer était employée au XII[e] siècle. Dans un rouleau manuscrit de cette époque, conservé au British Museum, à Londres — collection Harleienne — où sont figurées des scènes se rapportant aux *Tentations de Saint Gulhac*, ermite de Cowland, on retrouve cette même gueule ouverte, où des démons, couverts de peaux de bêtes, précipitent des damnés. Les *Jugement dernier* sculptés, de l'église Saint-Urbain de Troyes du XIII[e] siècle, de la cathédrale de Bourges du XIV[e], que nous avons déjà signalés, montrent des diables étranges, sarcastiques et grotesques. Dans celui de la cathédrale de Bourges spécialement, certains diables, bizarrement construits, de parties disparates, semblent des ancêtres de ceux créés par Hieronymus Bosch, témoin (4) : « le diable au mufle de fauve,

(1) P. Lafond. Ouv. cit.

(2) Il convient cependant de remarquer que, dans *Les Très Riches Heures* du duc de Berry, se trouve une représentation de l'Enfer, toute autre et des plus originale. Voir : *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, éd. P. Durrieu, ouv. cit., pl. XLII.

(3) Maurice Barrès et Paul Lafond. Le Greco. H. Floury, Paris, 1910, p. 130-132.

(4) J.-K. Huysmans. La Cathédrale. In-12. P.-V. Stock, Paris, 1903, p. 459-460.

dont le ventre bedonnant est une trogne » qui « frappe le crâne d'un malheureux qui se débat, en grinçant des dents et lui mord les jambes avec sa queue dont l'extrémité s'ouvre en mâchoire de serpent » ; cet autre « à la face camuse, aux tétines en pendeloques, au bas ventre occupé par un masque d'homme, aux ailes soudées à la chute des reins », empoignant « à pleins bras un religieux et le « précipitant » la tête la première dans un chaudron qui bout sur une gueule renversée de dragon dont deux valets de Satan attisent, avec des soufflets, les flammes ».

La *Chute des réprouvés* du musée du Louvre, provenant de la collection Duchâtel, don du duc de la Trémoïlle — incontestablement le volet d'un triptyque des dernières années du XVe siècle ou des premières du XVIe — a passé, un certain temps, auprès de divers critiques pour être de Hieronymus Bosch (1). Malgré son exécution véritablement supérieure, « les bêtes monstrueuses, fantastiques, à la fois horrifiquement réelles et inventées, et si parfaitement aiguisées et expressives en leurs détails étranges », ce n'est certainement pas là une œuvre du maître. On y trouve un je ne sais quoi d'idéaliste et de noble qui n'est pas dans sa manière et sa compréhension. Faut-il y voir, comme le voudrait M. C. Benoit (2), une production de Thierry Bouts, ou, selon M. Jean Guiffrey (3), une composition, sinon de l'auteur du *Jugement dernier* de l'église Notre-Dame à Dantzig, tout au moins de quelqu'un tout proche de ce dernier. Nous avouons être incapable de nous prononcer.

Le musée impérial de Vienne a recueilli deux triptyques du maître consacrés à la légende des Saints. Le premier signé : Hieronymus Bosch présente *Saint Jérôme, Saint Antoine* et *Saint Gilles.* Ces trois saints ont-ils été imposés par celui qui a commandé le tableau, c'est probable, à moins que ce ne soit le peintre lui-même qui en ait choisi le motif. Que Saint Antoine y tienne la première place, rien alors de plus naturel, de plus explicable, vu l'attrait de l'artiste pour l'interprétation des épisodes de la vie du pieux anachorète, dont il s'était fait une sorte de spécialité ; Saint Jérôme y aurait ensuite trouvé place en sa qualité de patron de l'artiste, mais la présence de Saint Gilles né à Athènes, dans le VIe siècle, venu en Provence, où il s'attacha à Saint Césaire, évêque d'Arles, et mort en Languedoc dans un couvent créé par lui qui porta son nom, serait beaucoup moins aisée à expliquer, si, d'après une légende accréditée dans les

(1) Catalogue supplémentaire des ouvrages de Peinture exposés au profit des Alsaciens-Lorrains, au palais de la présidence du Corps Législatif, le 22 juin 1874. N° 715. Jérôme Bosch. L'*Enfer*. Collection de Mme la comtesse Duchâtel.

(2) C. Benoit. Chronique des Arts et de la Curiosité, Paris, 5 avril 1899.

(3) J. Guiffrey. Un tableau récemment donné au musée du Louvre. *Revue de l'Art ancien et moderne.* N° 17, août 1898.





CHAPITRE VII

SUITE DES PEINTURES DE HIERONYMUS BOSCH. — LES TENTATIONS DE SAINT ANTOINE ET LEURS DÉRIVÉS ; LA CURE DE LA FOLIE ; L'ENFANT PRODIGUE ; LE CHARLATAN ; SAINT JACQUES ET LE MAGICIEN ; LA BARQUE NAVIGUANT ; LA SIRÈNE A SA TOILETTE.

Arrivons aux *Tentations de Saint Antoine* si nombreuses et si variées dans l'œuvre de Hieronymus Bosch. De ces sujets, il ne semble cependant pas l'inventeur. La première *Tentation de Saint Antoine* que nous connaissions est due à Martin Schongauer, né quelques années avant Hieronymus Bosch, et paraît, comme l'a justement écrit M. Louis Réau (1), « une sorte d'*Assomption* où les anges seraient remplacés par des démons », puis celles d'Israel von Meckenen, de Lucas Cranach, de Mathias Grünewald, contemporains de notre peintre. Il convient de faire une mention spéciale de celle de Mathias Grünewald faisant partie d'un retable provenant d'Isenheim, aujourd'hui au musée de Colmar où elle figure sur un des volets, moins pour la peinture — représentant les tribulations du malheureux ermite où de massifs démons à têtes d'oiseaux de proie, d'hippopotames, de lions fabuleux, l'accablent de vociférations, le terrassent et le rouent de coups — que pour la statue en bois du pieux anachorète, placée au milieu de l'édicule d'un caractère tout différent de celui sous lequel Hieronymus Bosch et la plupart de ses contemporains l'ont compris. Le Saint, assis sur un large siège ornementé, sous un dais de fleurs et de feuillages égayé d'oiseaux, dans le caractère de la dernière période gothique, la barbe longue, les traits réguliers et expressifs, un livre sous la main gauche, un sceptre ou plutôt une crosse terminée en tau, dans la droite, son cochon familier à ses pieds, à demi

(1) LOUIS RÉAU. Le Retable d'Isenheim de Mathias Grünewald au Musée de Colmar, *Revue de l'Art ancien et moderne,* Paris, octobre 1911. — Voir : E. GALICHON. Martin Schongauer, *Gazette des Beaux-Arts,* 1859 ; A. VAN WURZBACH. Martin Schongauer, in-8°, Wien, 1880 ; LÉON ROSENTHAL. La Gravure, H. Laurens, Paris, 1909. GASTON VARENNE, Martin Schongauer. *Revue de l'Art ancien et moderne,* Paris, décembre 1911.

caché dans les plis de sa robe, est une des plus nobles et des plus pures figures que la sculpture germanique ait jamais produite.

Mais revenons aux peintres de cette époque qui n'ont eu cure de cette statue, s'ils l'ont jamais connue, et ont incontestablement pris les modèles de leurs *Tentations de Saint Antoine* dans celles de Saint Gutlac, cénobite anglo-saxon dont les épreuves, bien faites pour frapper l'imagination populaire, ont été, dès le XIIe siècle, interprétées dans un curieux manuscrit conservé à Londres, au British Museum (1).

Comment et à quelle époque s'établit en Occident le culte du vieil hôte des tombeaux des bords du Nil, que rien ne semblait destiner à tant retenir l'attention des chrétiens latins ? Ce fut, ainsi que le raconte M. E. Mâle (2), après qu'en 1050 un gentilhomme dauphinois, Joscelin, eût rapporté de Constantinople, dans son pays, le corps du Saint qu'il avait obtenu de l'Empereur Constantin IX et qu'il l'eût déposé dans l'église, depuis célèbre, de Saint-Antoine en Viennois. Ce qui aida à la divulgation de la renommée de l'ascète, c'est que quarante ans après, en 1095, un seigneur de la région, ayant par son intercession été guéri de cette étrange maladie, connue depuis sous le nom de Feu de Saint Antoine, fonda l'ordre des Antonins, qui se consacrèrent aux malheureux atteints de ce terrible mal et se répandirent de tous côtés.

Hieronymus Bosch — le genre de maladie pour lequel le vénérable Père du désert est imploré en est sans doute la cause — mêle, malgré lui, une part de sorcellerie, de démonisme, de fantasmagorie, aux interprétations qu'il donne de la vie de l'habitant des hypogées abandonnés avoisinant Héraclée, où il lutta et se colleta avec le diable, pendant plus de vingt années.

Comme d'ailleurs tous ses contemporains, Hieronymus Bosch n'a cure de la légende grecque ; il semble s'être dit cependant avec cet autre cénobite, Saint Macaire, que : « les choses visibles passent avec le temps et que les choses invisibles sont éternelles » (3). Aussi est-ce celles-ci qu'il entend peindre. Il voit et représente l'ennemi du démon, son vainqueur, sous l'humble froc de bure à capuchon d'un de ces moines antonins dont il vient d'être question, un bâton dans une main, un chapelet dans l'autre, accompagné de ce porc, dont parle encore M. E. Mâle (4), que le couvent de Saint-Antoine en Viennois avait le singulier privilège de laisser errer dans les rues de la ville.

Rien ne subsiste du véritable caractère du vieux cénobite, dans l'interpré-

(1) Maunde Thompson. The grotesque and the humorous in the middle ages. Bibliographica, Kegan Paul, London, part VII, s. d.

(2) Emile Mâle. Ouv. cit.

(3) Saint Macaire, solitaire de la Haute Egypte, vivait au IVe siècle.

(4) Emile Mâle. Ouv. cit.



Flandres, le doux ermite n'était venu en Brabant et n'y avait fondé l'église d'Anderlecht, près de Bruxelles, où il est encore honoré et qui renferme, comme nous savons, une variante de l'*Adoration des Mages* du maître.

Le panneau central, haut de $0^{m}84$ sur $0^{m}61$ de large, figure un désert étrange, au milieu occupé par un haut rocher rébarbatif que baigne une rivière, dont les lointains consistent en une profonde vallée, aux vallonnements boisés, peuplée de cerfs, de cigognes et d'autres animaux. En avant du rocher, Saint Jérôme sans barbe, maigre, décharné, recouvert d'un long manteau qui tombe sur ses pieds nus, prie, pieusement agenouillé devant un crucifix placé sur une sorte d'autel circulaire en pierre, orné de bas-reliefs parmi lesquels on distingue Judith tranchant la tête d'Holopherne; derrière le Saint, d'un étrange piédestal en pierre, en forme de bouteille, où est représenté un personnage en adoration, s'écroule une statuette de faux dieu ; plus loin, le lion emblématique du Père de l'Eglise s'abreuve dans la rivière ; tout à fait au premier plan, dans des éboulis et des pierrailles, deux horribles petits sauriens se déchirent, tandis qu'un autre monstre minuscule s'enfuit.

Sur les volets, mesurant naturellement la même hauteur que le panneau central, soit $0^{m}84$ sur seulement une largeur de $0^{m}36$, se voient *Saint Antoine* sur le volet de gauche et *Saint Gilles* sur le volet de droite.

Saint Antoine, vêtu de bure, une petite cruche à la main, vient puiser de l'eau dans un lac sombre où l'attendent ses tentateurs ordinaires y compris la femme nue, appuyée contre un tronc d'arbre, à demi cachée par une draperie suspendue à une de ses branches et que soulève un singe ; au premier plan s'agite une foule d'êtres fantastiques appartenant à tous les règnes connus et inconnus ; au dernier, un incendie consume une église proche d'un pont sur lequel courent des démons éclairés par la lueur du brasier.

Saint Gilles, le bas du visage et le haut du crâne rasés, en robe de religieux, prie les mains jointes, au fond d'une grotte, une flèche lui perçant la poitrine, une biche à ses pieds, conformément à la *Vie des Saints* qui nous apprend que le Saint étant retiré dans une cabane avec une biche apprivoisée, un chasseur ayant tiré sur l'animal, la flèche, manquant son but, blessa le solitaire.

Le second triptyque du musée impérial de Vienne, dans lequel on retrouve nombre de figures empruntées au *Couronnement d'épines* de l'Escurial, célèbre le *Martyre de Sainte Julie*, mise à mort à Syracuse en 304 ; il est également signé. Le panneau du milieu, cintré, de $1^{m}00$ de hauteur sur un peu plus de $0^{m}60$ de largeur, représente le supplice de la Sainte, vêtue de riches atours, attachée sur la croix, la couronne en tête, ses longs cheveux lui tombant sur les épaules. A sa gauche, des Juifs l'invectivent ou la considèrent dédaigneusement ; à sa droite, des fidèles gémissent et essaient de relever son compa-

gnon Eusebius qui gît à terre sans connaissance. Le fond consiste en une superbe campagne verdoyante au milieu de laquelle serpente une rivière baignant les murailles d'une ville, que clôt, à l'horizon, une chaîne de coteaux modérés. Les volets du triptyque, bien entendu de même hauteur, mais larges seulement de 0m25 à peu près, figurent, celui de gauche — il faut bien sans cesse y revenir — *Saint Antoine,* une cruche à la main, au premier plan, en face d'un diablotin en armure, le casque sur la tête, à la porte d'un château fort, avec l'accompagnement des scènes terribles et burlesques habituelles ; celui de droite : le *Port de Capo Corso,* représenté par une ville aux édifices semi-orientaux, baignée par un large fleuve sur lequel navigue un vaisseau à la fantastique mâture qui, en avant, s'étale sur des rivages parsemés de rochers où un guerrier et un moine se fraient un chemin. Les deux tableaux de *Saint Jérôme, Saint Antoine* et *Saint Gilles* et du *Martyre de Sainte Lucie* sont sans doute ceux que le chroniqueur Zanetti (1) a vus, en 1730, dans la salle du Conseil des Dix, à Venise, et qu'il désigne sous les mêmes titres.

Le musée de Berlin possède un tableau à double face du maître ou d'un de ses élèves ou imitateurs — nous pencherions pour cette dernière hypothèse — autrefois en Angleterre, dans la collection Fuller Maitland, montrant, d'un côté, *Saint Jean à Pathmos* et, de l'autre, en grisailles, la *Passion du Christ* (2).

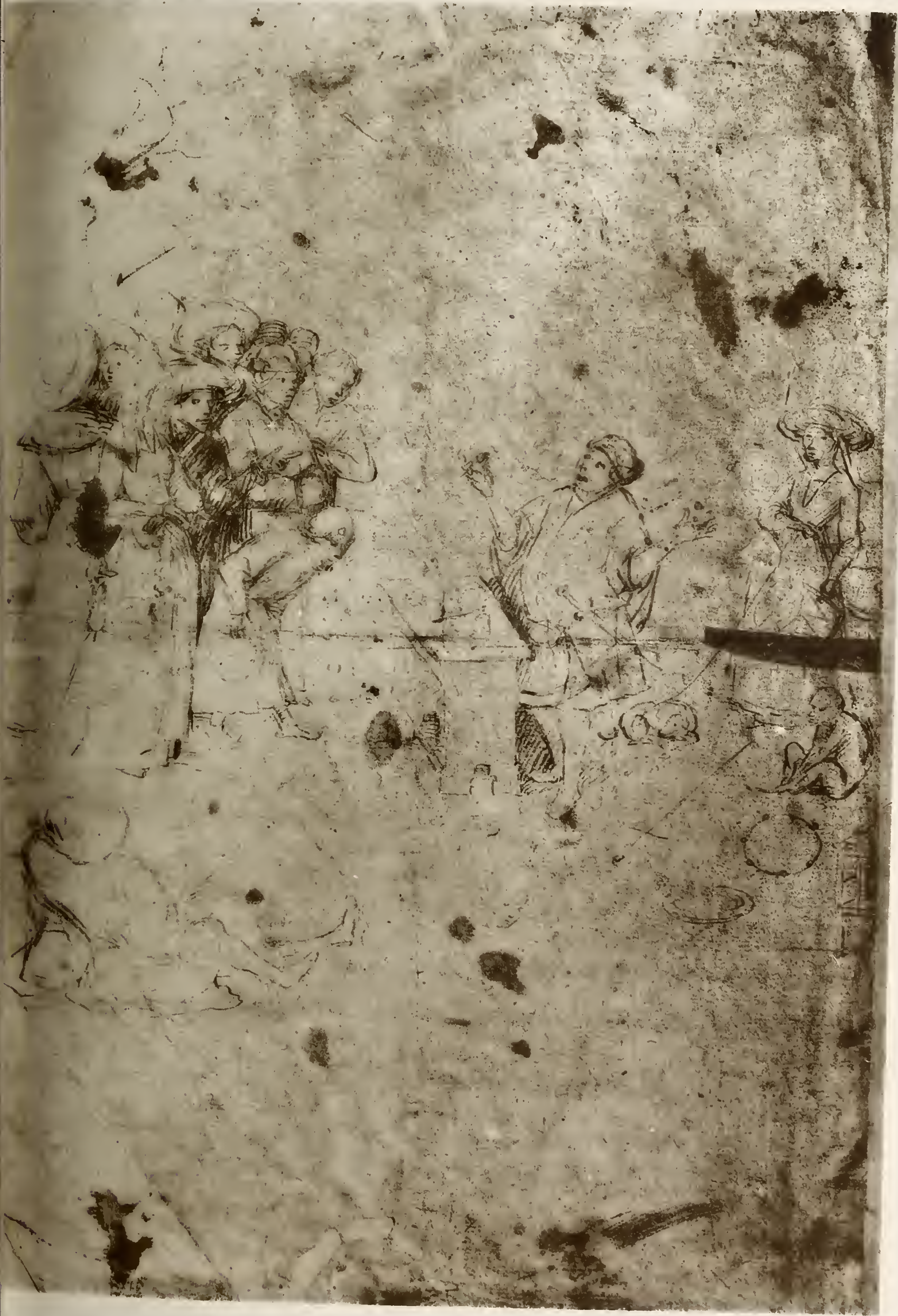
Sur le panneau principal, en pleine campagne, Saint Jean, sous l'aspect d'un jeune homme au visage inspiré, la tête de profil, les cheveux longs bouclés, un ample manteau aux plis cassés sur les épaules, retombant jusqu'à terre, un livre ouvert sur les genoux, une plume à la main, écrit l'*Apocalypse* que semble lui dicter un ange vêtu de blanc, aux quadruples ailes de papillon, debout sur une éminence conique, à gauche, au second plan. Aux pieds de l'apôtre, à droite, se tient un môme hybride, à tête d'homme encapuchonnée, des besicles sur le nez, au corps d'araignée et de scorpion ; en avant, tout au premier plan, un corbeau méditatif. Les fonds sont occupés par un superbe paysage où court, entre de riches prairies boisées, une large et sinueuse rivière baignant dans le lointain les murailles d'une ville. Dans le haut du ciel, à gauche, apparaît dans une sorte de médaillon la Vierge, l'Enfant Jésus dans les bras.

---

(1) Ant. Mar. Zanetti. Ouv. cit.

(2) Dr Waagen. Ouv. cit.





De ce curieux panneau il convient de rapprocher une autre *Tentation de Saint Antoine* (1) faisant partie de la collection Cels, à Uccle près de Bruxelles, aux épisodes également paradoxaux et ahurissants, où, au milieu d'une rivière, une autre sirène à tête d'animal, à museau pointu, sert de chambrière à la tentatrice nue, qu'une vieille, aux trois quarts dans l'eau, un fuseau à la main, endoctrine pour la conduire au pauvre ermite qui de loin, sur le rivage, son cochon à ses pieds, assis sur les racines de son chêne habituel, semble prévenir de l'inutilité de la tentative projetée. Dans cette dernière composition se retrouvent différents épisodes des tableaux connus de Hieronymus Bosch : le renard pèlerin, l'oreille humaine percée d'une flèche, attachée au mât d'une embarcation ; la tête à la gueule largement ouverte servant d'entrée aux démons et aux damnés ; le pont que traversent les diables ; la ville incendiée, etc. L'œuvre est-elle de Peter Huys ou de Jean Mandyn comme le croirait M. R. van Bastelaer ? Nous n'oserions en décider.

Notons une autre *Tentation de Saint Antoine* faisant encore partie de la même collection Cels. Celle-ci mesure $0^{m}90$ de hauteur sur $1^{m}15$ de largeur. Au bas de l'angle de droite du panneau se trouve un grand T posé sur un support ; en haut, au milieu des nuages, apparaît le Père Éternel, les bras ouverts ; en bas, au premier plan, en grandes proportions — relativement s'entend — Saint Antoine, la tête entourée d'une large auréole lumineuse, est assis, en prière, joignant les mains; tout proche de lui, un crucifix est posé à terre. Auprès de Dieu le Père court une banderole portant : « Expecta Dominum viriliter age et confortetur cor tuum et sustine Dominum : Psalmo XXVI » (2); autour de l'anachorète, sur une seconde, on lit : « Domine quid multiplicati sunt qui tribulant me multi insurgunt adversum me : Psalmo II » (3). Dans cette composition l'on retrouve encore nombre d'épisodes déjà connus : les barques qui portent les troncs d'arbres supportant le corps d'une oie colossale avec la tête d'homme coiffée du chapeau aux bords servant de promenoir terminé en cornue; la tête de cheval dépouillée de sa peau ; les cloches aux battants formés par les damnés ; le pont d'où d'autres damnés tombent dans le lac fangeux ; les édifices incendiés ; tous les motifs employés par Jérôme Bosch, sans oublier les instruments de musique, guitares, vielles, harpes, flûtes, servant aux évolutions de diables et de pécheurs que nous avons déjà rencontrés dans le volet de droite des *Délices terrestres*.

(1) A figuré à l'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges en 1902 — le tableau est peint sur toile.

(2) Attends le Seigneur, agis avec courage, que ton cœur demeure fort et sois ferme dans l'attente du Seigneur. Sainte Bible. Livre des Psaumes. Ch. XXVI. Ver. 14.

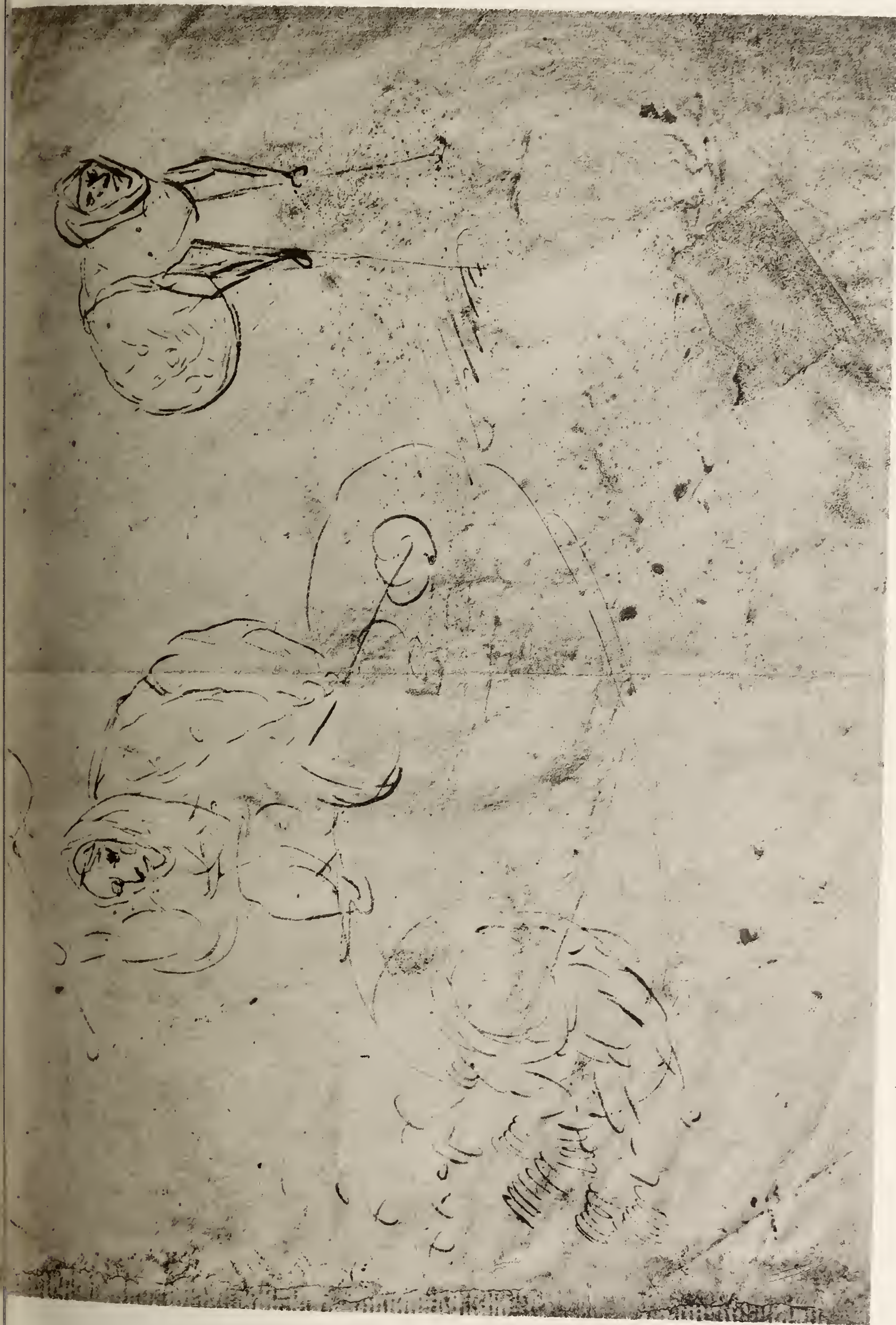
(3) Seigneur, pourquoi le nombre de ceux qui me persécutent s'est-il multiplié ? Une multitude s'élance contre moi. Sainte Bible. Livre des Psaumes. Ch. III et non pas II comme porte à tort la banderole. Ver. 2.

Nous n'avons pas à revenir sur les *Tentations de Saint Antoine* traitées sur les volets des triptyques de *Saint Jérôme, Saint Antoine et Saint Gilles* et du *Martyre de Sainte Julie,* du musée impérial de Vienne; il en a été précédemment question.

Pour une autre *Tentation de Saint Antoine* qui se trouve encore dans le grand musée autrichien, elle semble devoir être attribuée avec grandes probabilités à Jean Mandyn, vu les rapports et similitudes qu'elle offre avec la *Tentation de Saint Antoine* de la galerie Corsini à Florence, la seule production absolument authentique de ce peintre dont elle porte d'ailleurs la signature. Ces deux *Tentations* sont d'une conception bien inférieure à celles de Jérôme Bosch; si l'on y rencontre des figures et des épisodes qui lui sont manifestement empruntés, d'autres parties de ces compositions, lourdes, communes, dénuées de caractère, n'ont rien des qualités du maître. Ce qui paraît, d'un autre côté, bien prouver qu'elles sont sorties de la même main, c'est que dans l'une et l'autre on retrouve des personnages et des accessoires exactement semblables, tout au plus changés de place. Signalons aussi, au musée impérial de Vienne, une *Tentation de Saint Antoine,* qui pourrait être de l'œuvre de H. Met de Bles. Pour la *Tentation de Saint Antoine* de la galerie Colonna, à Rome, toujours une imitation de celles de Hieronymus Bosch, très inférieure aux précédentes, à tort ou à raison, elle passe pour être de Lucas Cranach ou de son école.

Les *Tentations de Saint Antoine* dont il vient d'être question jusqu'à présent ont entre elles de grands points de contact, se ressemblant plus ou moins; c'est d'ailleurs ce qui a facilité leurs imitations ou reproductions. Il s'en trouve cependant plusieurs autres fort différentes. Arrivons à celles-ci.

C'est d'abord une *Tentation de Saint Antoine*, haute de $0^{m}59$ sur une largeur de $0^{m}80$, propriété d'un marchand de tableaux de Paris, M. Ch. Brunner. Elle figure, à gauche, le pieux anachorète, à mi-corps, en vêtements religieux, le capuchon rabattu sur la tête, marqué sur la pèlerine du T que nous avons déjà rencontré à diverses reprises, le chapelet à la ceinture, les mains jointes, les coudes posés sur une sorte de plate-forme où se trouve une pomme et où est appuyée sa béquille. A droite, au delà d'une rivière où navigue une barque à la voile rapiécée, s'élève une chaumière, la porte grande ouverte, laissant apercevoir une jeune fille nue agenouillée ; du toit de paille surgit une grosse tête de vieille femme, le visage enveloppé de coiffes blanches qui se rejoignent sous le menton, surmontée, en guise de chapeau, d'une tourelle à toit délabré. Derrière le Saint, qui semble de dimensions colossales, on distingue un coin de village et une église en feu; derrière la chaumière, une plantureuse campagne brabançonne. Nous laissons de côté nombre de détails épisodiques.





tation qu'en fait Hieronymus Bosch, qui dut emprunter une partie des motifs de ses tableaux aux scènes de la légende, interprétées par les Confrères de la Passion sur leur théâtre populaire, adaptées à la mentalité rude et fervente de leurs spectateurs. Le côté de la chair, que le peintre tente de mettre en avant, d'accord avec ses contemporains, et en cela aussi avec les nôtres, n'a jamais existé. Quand le religieux prêchait, convertissait des pécheresses, des courtisanes, Thaïs par exemple — M. Albert Gayet l'a écrit avec une très juste perception des choses — Thaïs et lui « étaient deux chrétiens parfaits, ayant dépouillé toute humanité : le Saint, vivant ses jours en méditations et en extases, la pécheresse, usant les siens dans le repentir : aussi étrangers et indifférents l'un à l'autre que s'ils ne se fussent jamais rencontrés » (1).

La plus remarquable, la plus importante des *Tentations de Saint Antoine*, de Jérôme Bosch (2), un de ses incontestables chefs-d'œuvre, portant d'ailleurs sa signature, se trouve, ou se trouvait encore tout dernièrement, au palais d'Ajuda, à Lisbonne. C'est un triptyque. Le panneau principal montre, dans la cour intérieure d'un château fort en ruines, l'anachorète agenouillé, en prière, assailli par les tentateurs de tout genre, monstres, démons, musiciens à têtes d'animaux, hommes, femmes, resté insensible à leurs objurgations ; d'autres démons s'avancent à droite ; en avant et à gauche s'étend un lac sombre et vaseux où voguent d'extravagantes embarcations et où pataugent et s'abreuvent des êtres fantastiques ; le fond consiste en masures incendiées d'où s'élèvent des flammes et des fumées qui se perdent dans un ciel sillonné d'appareils d'aviation formés de parties d'oiseaux. Le volet de droite figure, au premier plan, une table que couvrent de mets et de boissons indescriptibles des diables nus, dont l'un célèbre le triomphe espéré sur la vertu de Saint Antoine, aux sons d'une trompette recourbée ; tout proche se voit un monstre sans tête, sans bras et sans épaules, assis à terre, dont le ventre, percé d'une flèche, forme le visage et sur lequel il est impossible d'appuyer ; plus loin, le Saint, assis sur un pan de mur, un livre ouvert dans les mains, médite, tandis qu'une sorte de crapaud soulève, en face de lui, une tenture appendue à un tronc d'arbre creux d'où

(1) A. Gayet. Coins d'Egypte ignorés, in-12°, Plon-Nourrit, Paris, 1905, p. 87.

(2) « J'ai vu un tableau de Breugel représentant la *Tentation de Saint Antoine* qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre la Tentation de Saint Antoine, mais cela demanderait un autre gaillard que moi. Je donnerais bien toute la collection du Moniteur et 100.000 francs avec pour acheter ce tableau. » Lettre de Gustave Flaubert à Alfred Le Poittevin. Milan, 13 mars 1845. Œuvres de G. Flaubert, 5 vol. in-8°, L. Conard, Paris, 1910, t. 1er, p. 162.

La *Tentation de Saint Antoine* du palais Doria, à Gênes, dont parle la lettre de G. Flaubert qui lui a donné l'idée première de son célèbre roman, ainsi que le rapportent d'ailleurs Ernest Renan et Dumenil, n'est pas de Bruegel, mais une copie ou variante d'une des nombreuses *Tentations de Saint Antoine* de Jérôme Bosch. Voir : Ernest Renan. Feuilles détachées, in-8°, Calmann-Lévy, 1892.

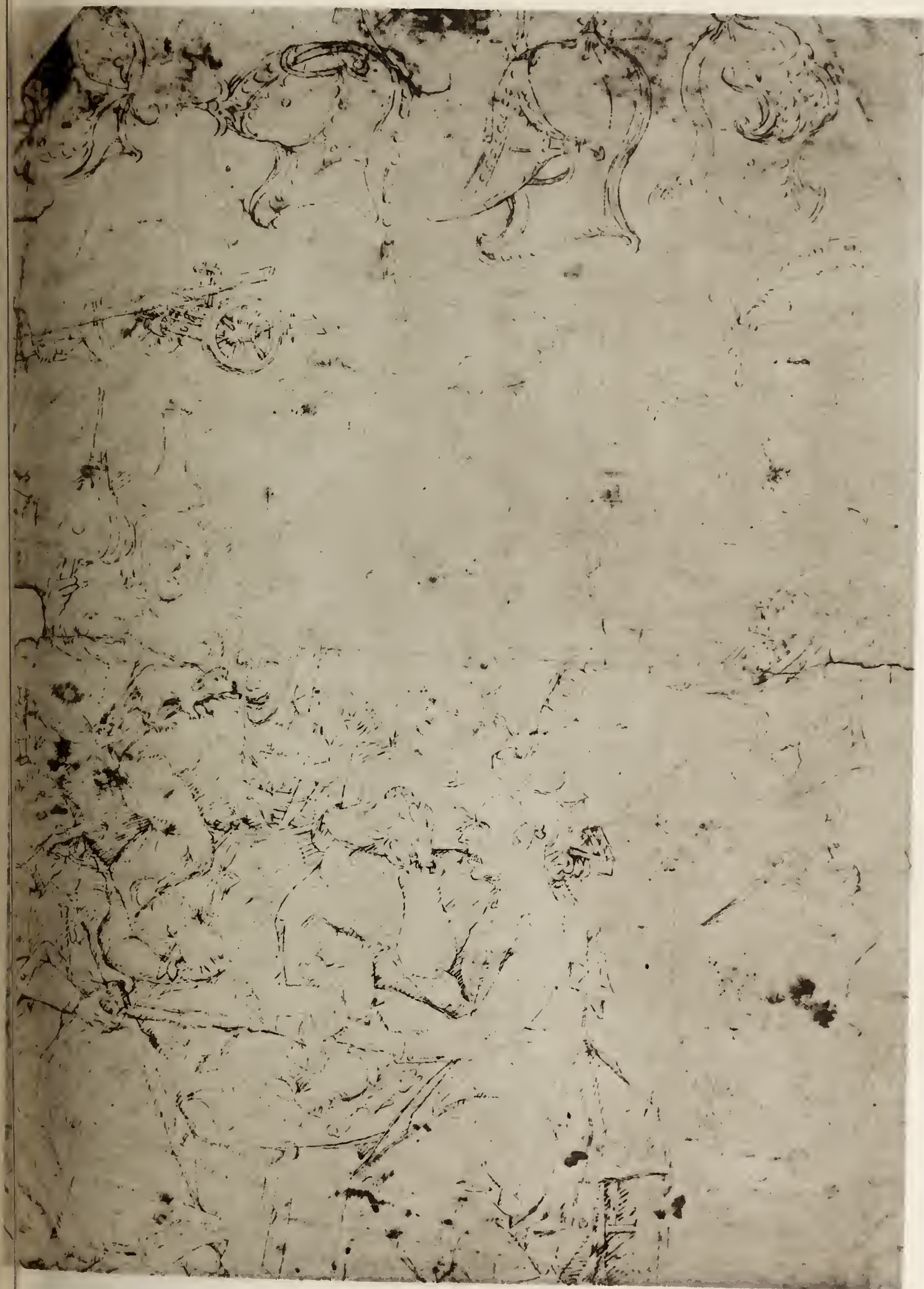
sort une femme nue ; aux derniers plans apparaissent successivement des terrains vallonnés, un château fort, dont les murailles sont couvertes de guerriers, puis une ville ; dans le ciel, un homme obèse chevauche un gros poisson. Le volet de gauche montre, Saint Antoine évanoui, porté par deux moines, et un troisième personnage, traversant un pont rustique sous lequel est assis un vieillard à grosse tête, un papier dans les mains, accompagné de deux gros rats; une sorte de nain, à bec d'oiseau de proie, s'approche de ce groupe étrange ; au delà du pont, une troupe d'êtres fantastiques à têtes d'animaux s'avance vers un monstre à genoux, nu à partir du milieu du corps ; plus loin s'étend un grand lac encerclé de montagnes ; dans les airs, des diables et des démons de toutes sortes, de toutes espèces, ont enlevé le cénobite qu'ils battent et fustigent.

Extérieurement, ces volets représentent en grisailles, celui de gauche, une *Arrestation du Christ* des plus mouvementées, accompagnée de divers épisodes, dont l'un, au premier plan, figure *Saint Pierre* tranchant l'oreille au serviteur du grand prêtre Malchus ; celui de droite, un *Portement de croix* — où Jésus succombant sous son fardeau est en proie aux insultes d'une foule en délire — agrémenté d'autres scènes détachées, aussi étrangest qu'inattendues.

Au-dessous de chacun de ces sujets, une sorte de cartel semble attendre une inscription.

De ce superbe triptyque il existe nombre de reproductions, répliques ou imitations, plus ou moins fidèles, plus ou moins complètes, plus ou moins réussies. Nous ne parlerons que des principales aux musées de Bruxelles, d'Amsterdam, d'Anvers, de Bonn, etc. La réplique du musée de Bruxelles, pour ainsi dire identique au tableau de Lisbonne, montre comme lui extérieurement, en grisailles, l'*Arrestation du Christ* et le *Portement de croix ;* la répétition d'Amsterdam est des plus exactes ; celle d'Anvers l'est également. Il en est d'autres : une à Bruxelles, chez M. Léon Cardon, une autre à Anvers, chez Mme Mayer van den Bergh. Cette dernière pourrait bien avoir été peinte par Peter Huys.

Nous avons déjà dit deux mots d'une autre *Tentation de Saint Antoine,* appartenant au comte Paul Durrieu à Paris, signée de Peter Huys et datée de 1547, dont les fonds occupés par d'étranges édifices, d'hétéroclites châteaux forts, ainsi que par un pont étroit où passent des chars curieusement attelés, rappellent le dernier plan du *Jugement dernier* du musée de Gand, attribué avec assez de probabilité à H. Met de Bles, malgré la signature manifestement ajoutée de Jheronimus Bosch. Dans cette *Tentation*, au premier plan, entourée de diables et de démons, se livrant aux contorsions et aux gestes les plus extravagants, se tient une sirène que de vieilles entremetteuses amènent au pauvre anachorète, pieusement agenouillé au pied d'un chêne aux ombreuses frondaisons.





L'œuvre est-elle sortie de la main du maître? Malgré la signature, des plus apparentes, de Jheronimus Bosch, nous nous garderons de nous prononcer.

De cette composition il convient de rapprocher une autre, de proportions à peu près identiques, mesurant $0^{m}63$ de hauteur sur $0^{m}93$ de largeur, ayant fait partie de la collection Haro (1), passée en vente à l'Hotel Drouot à Paris, en novembre 1911. Le cénobite y est représenté le chapelet dans les mains, au bord d'un cours d'eau où naviguent des monstres bizarres, tout près d'une chaumière — la même d'ailleurs que dans le tableau précédent — sans doute son ermitage, dans l'embrasure de la porte de laquelle se tapit une tentatrice nue. Ici encore, le toit de la chaumière se termine en une énorme tête de femme coiffée d'une autre construction. A gauche, flamboient des lueurs d'incendie ; dans le ciel, un diable chevauche un poisson ailé.

Au musée du Prado, à Madrid, provenant de l'Escurial, se voit une dernière *Tentation de Saint Antoine,* traitée d'une manière également différente, que nous avons toute raison d'admettre comme authentique.

Elle mesure $0^{m}42$ de hauteur sur $0^{m}51$ de largeur et montre, dans une plantureuse campagne hollandaise, parsemée de hauts arbres, l'anachorète, sur les épaules le capuchon toujours marqué d'un T, assis dans le creux d'un tronc de saule, son cochon fidèle couché dans l'herbe, à ses pieds. Le solitaire, absorbé dans sa méditation, les yeux bien ouverts fixés droits devant lui, voit-il — c'est douteux — émergeant du ruisseau qui coule à deux pas, le diablotin casqué, à tête grimaçante, essayant de lui décocher une flèche ? Pas plus, sans doute, qu'à ses côtés et derrière lui il n'aperçoit trois autres suppôts de l'Enfer, des plus hétéroclites, qui cherchent à lui jouer quelque mauvais tour, dont l'un même, à l'abri dans une sorte de moulin à épices, s'apprête sournoisement à asséner un coup de maillet sur son compagnon familier. Au second plan, au milieu des champs, se distinguent des chaumières ombragées de bouquets d'arbres ; plus loin s'espacent d'autres frondaisons et au-dessus se dressent deux clochers et les murailles d'un château fort.

C'est surtout dans ses *Tentations* que Hieronymus Bosch se livre aux dérèglements de son imagination délirante et positive à la fois. Comme l'a écrit Huysmans, il associe : « les légumes, les ustensiles de cuisine, au corps humain », imagine « des êtres dont le crâne est une boîte à sel ou un entonnoir, et qui marchent sur des pieds en forme de soufflets ou de lèchefrites. » Dans ces sortes de compositions, « des grenouilles se pâment, se délacent le ventre et lâchent des

(1) Catalogue des tableaux anciens et des tableaux modernes composant la collection de M. Henri Haro et dont la vente par suite de son décès aura lieu à Paris, hôtel Drouot, les mardi 12 et mercredi 13 décembre 1911. N° 116, école de Jérôme Bosch.

œufs ; d'impassibles mammifères avancent des gueules de brochets et dansent la gigue sur des tibias emmanchés dans des pastèques, des sangliers courent sur des jambes en navet et remuent des queues tissées par des radicelles et des tiges ; des faces humaines, sans corps, roulent au bout d'une patte de homard qui leur sert de bras ; des oiseaux dont le bec s'ouvre en coquilles de moule et dont l'arrière-train est une queue de congre sautillent sur deux mains, la tête en bas, courant comme des brouettes ». Les brouettes tiennent une place importante dans ces scènes et reparaissent à chaque instant sous les aspects les plus variés et les plus inattendus. Elles ne sont pas, d'ailleurs, de l'invention de Jérôme Bosch. Dans un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai (1), une miniature représente un renard brouettant un escargot.

Ces logogriphes, ces rébus, dans leur cocasserie, ont néanmoins quelque chose de mystérieux et de terrifiant; ces monstrueuses absurdités donnent le vertige, provoquent le délire. Faut-il admettre, comme certains ont voulu le laisser entendre, que Hieronymus Bosch ait enfermé son idée sous des apparences plutôt grotesques, que ses œuvres aient des dessous qu'il faudrait découvrir? Nous nous refuserions malgré tout à l'admettre. On a voulu commenter et expliquer Rabelais; qu'a-t-on découvert, prouvé, expliqué ? Rien. Ce qui est difficile à comprendre, c'est comment, dans la pensée de leur auteur, de telles tentations pouvaient troubler le malheureux Saint Antoine ? Hieronymus Bosch ne se l'est peut-être jamais demandé et n'en avait sans doute cure; son but était tout autre.

Le côté burlesque, de plaisanterie grasse que renferme ses tableaux, Hieronymus Bosch le tient de son temps, de sa race, nous l'avons déjà dit. Cette humeur quelque peu lourde et grossière constitue une des caractéristiques des populations des Pays-Bas, sans arrière-pensées ni complications de sentiments, que les *Aventures de Thijl Uylespiegel* (1), si populaires dès leur apparition, justement à l'époque de notre peintre, expriment et rendent si crûment. Faut-il voir encore, dans ces compositions, une sorte de sadisme tragique, de mystère religieux, une secousse des sens? Nous ne le croyons pas. Nous répéterons à satiété que Hieronymus Bosch est un peintre et un moraliste ; mais un moraliste spécial et particulier, qui montre les vices dans toute leur laideur pour en mieux

(1) Bréviaire à l'usage de l'église Saint-Sépulcre — XIIIe siècle — manuscrit. 2e vol. Bibliothèque municipale de Cambrai.

(2) Les aventures de Thijl Uylespiegel parurent probablement pour la première fois en bas allemand en 1483 ; elles furent ensuite imprimées en haut allemand en 1519. C'est cette version qui fut reproduite avec des notes et éclaircissements de Lappenberg en 1854. — Voir : Les aventures de Til Uylespiègle, traduction précédée d'une notice et suivie de notes, par Pierre Jannet, petit in-8o. Marpon et Flammarion, Paris, s. d.





inspirer la répulsion, en donner l'horreur. Ce sentiment est d'ailleurs dans le caractère et la mentalité de son temps. L'enseignement par l'image, comme l'on dirait aujourd'hui, a toujours été une des préoccupations du Moyen âge, témoin les sculptures de ses vieilles cathédrales.

Alors que la peinture ne traitait presque exclusivement que des sujets religieux, le maître, un des premiers, a emprunté un certain nombre de motifs de ses compositions à la vie réelle, populaire, populacière même. La plupart de celles-ci sont disparues, n'existent plus. Trois tableaux au moins qui peuvent être rattachés à cette série — incontestablement de sa main — sont arrivés jusqu'à nous. C'est peu, néanmoins suffisant pour le faire connaître sous ce nouvel aspect où, hâtons-nous de le dire, il ne se montre pas inférieur, loin de là. Ces trois tableaux sont : *La Cure de la folie,* connue également sous le titre de l'*Opération de la pierre de tête ; l'Enfant prodigue* et le *Charlatan.*

La *Cure de la folie,* restituée à Jérôme Bosch par M. H. Hymans (1), point de départ de tous les *Arracheurs de dents* et de *Marchands d'orviétan* si communs chez les peintres des Pays-Bas, se trouve à Madrid, au musée du Prado, cataloguée dans les inconnus de l'Ecole hollandaise du XV[e] siècle. Elle provient de la quinta des ducs d'Arcos. Peinte sur un panneau, de forme ovale de 0[m]49 de hauteur sur 0[m]39 de largeur, parqueté sur un autre plus grand, elle présente en haut et en bas, sur fond noir, l'inscription en lettres gothiques dorées que voici :

Meester snijt die keye ras
Myne name js bibbert Das (2).

La composition, par extraordinaire, des plus simples, des plus condensées — sans doute de la jeunesse du peintre — figure, au milieu d'une large plaine brabançonne, un chirurgien de village, coiffé d'un entonnoir sur le sommet du crâne, se préparant, à l'aide d'un formidable bistouri, à inciser la tête d'un malheureux vieillard, les traits contractés par la terreur, assis devant lui auprès d'une sorte de guéridon ; en face du patient et de l'opérateur se tiennent un vieux prêtre bedonnant avec dans les mains un pot d'étain renfermant sans doute un cordial et une vieille femme appuyée sur la table ronde, le codex du médecin posé sur sa coiffe.

La peinture, ferme et délicate à la fois, d'un modelé précis et fin, est

(1) H. Hymans. Le Musée de Madrid. Ouv. cit., *Gazette des Beaux-Arts,* Paris, III[e] période, tome X. — Pedro de Madrazo. Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid, Madrid, 1900. Ouv. cit., N° 1860, D. p. 332.

(2) Ce qui peut se traduire : Maître, opérez-moi prestement du caillou, Mon nom est bibbert Das. — Opérer quelqu'un du caillou signifiait du temps de Jérôme Bosch : mettre quelqu'un à la raison. Bibbert Das ne serait-ce pas le Grimbert Das (le Blaireau) du Reinaert de Vos, le roman du Renard ? — Voir : J. F. Willems. Reinaert de Vos. Gand, 1836. — Traduction et note communiquées par M. van Puyvelde.

exquise de tous points; ici, comme dans ses autres productions, le maître a dit tout ce qu'il avait à dire.

Une variante de la *Cure de la Folie*, également de forme circulaire, portant le monogramme B, différant assez sensiblement du tableau de Madrid, appartient au Ryksmuseum d'Amsterdam ; la scène, toujours en plein air, se passe en avant d'une tour dans un trou de laquelle niche le hibou symbolique ; le médecin se montre de profil, les assistants qui ne s'occupent qu'en partie du patient sont au nombre de six ; dans les angles, en grisailles, se trouvent des figurations fantastiques. Une seconde variante, malheureusement retouchée, a été recueillie par le musée de Saint-Omer (1). Celle-ci, attribuée par le catalogue de cette galerie provinciale à Peter Bruegel, est encore plus éloignée du panneau du Prado. En outre du groupe qui constitue celui-ci, plus ou moins modifié, elle montre un second patient, tombé avec son fauteuil, ainsi que son opérateur qui, malgré qu'il l'ait suivi dans sa chute, continue à lui inciser le front ; puis d'autres patients ; l'un, entre deux gardiens, un autre, que l'on porte, un troisième, soigné par une religieuse ; la scène, cette fois, se passe dans un intérieur.

C'était alors une opération fort commune que celle de l'extraction des pierres, dites de folie. Une loupe suffisait aux charlatans pour faire croire aux malheureux qui en étaient affligés que si cette excroissance ne leur était pas enlevée, elle les mènerait à la perte de la raison. Aussi ces opérations se renouvelaient à tout instant, sur les places publiques, les jours de kermesse, précédées et suivies des boniments d'usage.

Ces extractions de la pierre de folie ont inspiré nombre de peintres des Pays-Bas. Faut-il citer Cornelis Metsys, Peter Huys, Peter Bruegel (2), etc. ? Au musée du Prado, à Madrid, se trouve un panneau de Jean Sanders Hemessen (3) représentant un chirurgien de village qui, à l'aide d'un couteau, enlève une excroissance du front d'un soldat dont la mère se trouve mal à la vue de la blessure de son fils. Mais de ce genre de compositions, la plus connue, la plus célèbre, qui peut en quelque sorte servir de prototype, est celle gravée par Peter Bruegel, désignée par M. R. van Bastelaer sous la désignation du *Doyen de Renaix*.

L'*Enfant prodigue,* tableau rond comme la *Cure de la folie* de Madrid, mesurant 0^{m}63 de diamètre, également parqueté sur un panneau octogonal, fait partie à Vienne de la collection Figdor (4) ; le tableau a été acheté à Paris.

---

(1) Ch. Revillion. Catalogue des tableaux du musée communal de Saint-Omer. H. D'Homont, Saint-Omer, 1898, p. 8. *Pierre Bruegel,* N° 18, *Opération de la pierre de tête,* b. h. 77^{c} l. 107^{c}. Acheté en 1881, ouv. cit.

(2) La composition de Peter Bruegel est reproduite dans l'ouvrage de MM. René van Bastelaer et Georges H. de Loo sur le peintre, ouv. cit., p. 92.

(3) Pedro de Madrazo. Catalogo de los cuadros del museo del Prado de Madrid. Ouv. cit. N° 1396, p. 248. — Fierens-Gevaert. Les Primitifs Flamands. Ouv. cit. Jean van Hemessen, t. IV, p. 289 et suivantes.

(4) G. Glück. Ouv. cit., p. 174.


Hieronimo Bosch f.





Près d'une pauvre masure à toit de chaume délabré, où une grosse servante est lutinée par un rustre, tandis qu'un autre rustre s'arrête sans vergogne contre la muraille pour satisfaire un besoin naturel et qu'une vieille regarde dehors, par une fenêtre à l'auvent déjeté, le malheureux gardeur de pourceaux — maigre et dépenaillé, son panier d'osier, où est suspendue sa cuiller, sur le dos, un gourdin à la main, devenu, au dire de M. Fierens-Gevaert (1), un « chemineau suspect auquel les molosses des fermes montrent les dents » — se décide à abandonner ses animaux, à franchir la barrière de l'humble ferme et à aller se jeter dans les bras de son père.

Nous avons déjà fait remarquer combien le *Vagabond* peint en grisailles, sur les volets extérieurs des *Délices terrestres* de l'Escurial, rappelait la figure de l'*Enfant prodigue* dont il n'est en réalité qu'une variante fort peu modifiée.

Le tableau de la collection Figdor, d'une exécution délicate, quoiqu'un peu mince et sèche comme d'ordinaire chez le maître, est d'un sentiment exquis, d'une vérité et d'un naturel particuliers à son auteur.

A côté de l'*Enfant prodigue* il faut faire une place à un panneau de $0^{m}53$ de hauteur sur $0^{m}65$ de largeur, qui se trouve au musée de Saint-Germain-en-Laye, en France, auquel il a été légué par un M. Ducastel. Dans ce tableau, un *Charlatan,* sur une place publique de village, entouré de naïfs et de badauds, exerce son habileté et son adresse. « Tous, les yeux écarquillés et la bouche ouverte », écrit à M. L. Maeterlinck (2), « suivent les avatars de la muscade, sans se douter d'un autre escamotage qu'opère dans leurs poches un rusé compère, d'aspect vénérable et le nez en l'air chaussé de lunettes, qui enlève la bourse d'une vieille dame. » Il convient cependant d'en excepter un jeune homme qui a surpris le geste du larron et le montre du doigt à sa voisine, une jeune fille. Impossible d'imaginer des physionomies d'une plus grande intensité d'expression, d'une bonhomie narquoise plus sentie ; malheureusement la peinture a beaucoup souffert des ravages du temps.

M. H. Hymans qui, le premier, l'a signalée à l'attention des amateurs d'art écrit que les têtes y sont traitées avec beaucoup plus de soin que l'ensemble des personnages; on voit, à son avis, « dans leur exécution, que le peintre est accoutumé à la technique de la détrempe ». Ce n'est peut-être pas tout à fait exact.

Il existe une variante de ce tableau, à Milan, dans la galerie Crespi (3). Dans

(1) Fierens-Gevaert. Les Primitifs Flamands. Ouv. cit. Jérôme Bosch, t. III, p. 169 et suivantes.

(2) L. Maeterlinck. Une œuvre inconnue de Jérôme Bosch. Ouv. cit. — Schmidt-Degener. *Le Jongleur* de Jérôme Bosch du musée de Saint-Germain-en-Laye, *Gazette des Beaux-Arts,* Paris, 1906. — H. Hymans. Les musées de Madrid. Ouv. cit. — L. Gonse. Les chefs-d'œuvre des musées de province. Ouv. cit. — Salomon Reinach. Apollo.

(3) Frizzoni. Le jongleur de Jérôme Bosch de la collection Crespi de Milan. *Chronique des Arts et de la Curiosité,* 25 avril 1906. — Salomon Reinach. Répertoire de peinture du Moyen âge et de la Renaissance. 2 vol. E. Leroux, Paris, 1907, t. Ier, p. 663.

cette variante, de dimensions plus grandes, le mur qui ferme la scène de prestidigitation, absolument la même dans les deux versions, est supprimé en partie, pour montrer, au milieu de la composition, au second plan, une place publique de ville flamande, qu'occupe une foule compacte, contemplant un patient attaché sur un haut pilori ; puis, à droite, trois personnages, l'un coiffé d'une mitre d'évêque, attablés devant une maison dont la fenêtre grillée laisse apercevoir à l'intérieur, entre autres êtres étranges, un chat déchiffrant un cahier de musique ouvert devant lui. Il est probable que le tableau de Milan a été peint avant celui de Saint-Germain-en-Laye. Sans doute, comme il arrive d'ordinaire, dans celui-ci, le maître a voulu élaguer de sa composition tout ce qui lui semblait inutile, pour laisser à la scène principale, devenue ainsi la seule, son maximum de caractère et d'intensité.

Une collection municipale française, le musée de Valenciennes (1), possède un curieux tableau, longtemps attribué à « Brueghel de Velours », donné depuis, notamment par Clément de Ris, à Hieronymus Bosch, qui pourrait bien être seulement de son imitateur Peter Huys.

Le panneau est à double face. La première, consacrée à *Saint Jacques triomphant du Magicien,* (2), est une interprétation fantaisiste de la légende de l'apôtre confondant le faux prophète Simon, tirée de l'Evangile apocryphe d'Abdias, laquelle jouit d'une grande popularité pendant la seconde moitié du Moyen âge et que plus tard Peter Bruegel reprit comme motif d'une de ses compositions, mais, il faut bien le reconnaître, dans un sentiment et un caractère tout différents.

Le tableau du musée de Valenciennes montre, en haut, à gauche, au second plan, sur une éminence abrupte, un ermitage ; au-dessous, un sentier, bordé d'arbres, que descend le disciple du Christ, nimbé, précédé d'un ange en longue robe blanche, les ailes éployées ; entre l'apôtre et l'ange rampent divers animaux fantastiques. A droite, sous un portique, le Magicien, luxueusement vêtu, est assis sur une sorte de trône abrité d'un dais et tient sur les genoux un livre ouvert, qu'il explique à trois extraordinaires personnages, mi-partie hommes et animaux, couverts d'armures dont rien ne peut donner une idée ; un diable en costume de moine se tient aux pieds du devin ; un être innomable volète au-dessus de sa tête ; un second fume une longue pipe assis sur les

(1) R. van Bastelaer. Ouv. cit., p. 236.

(2) Abdias. De historia certaminis apostolici, libri decem. Livre Ier, p. 12. Imprimé à Bâle pour la première fois en 1551. Abdias prétend avoir vu le Christ, il se donne comme l'un des soixante-douze disciples, se vante d'avoir accompagné en Perse Saint Simon et Saint Jude. Or, ce contemporain des Apôtres cite dans son histoire un passage du Ve livre du Commentaire d'Hegesype qui n'a paru que 130 ans après l'Ascension du Christ.





marches du trône ; un troisième, tout à fait à droite, au premier plan, cherche à sortir d'une coquille d'œuf tout en serrant dans une de ses pinces une bulle munie de cachets. L'autre face du panneau figure, à la porte d'un couvent, des mendiants et des malingreux qui se houspillent et se battent; un estropié reçoit une aumône qu'un religieux lui tend par une fenêtre, tandis qu'un autre religieux lit son bréviaire assis auprès de la porte du monastère ; les fonds sont occupés par de hautes montagnes.

Chez le baron de Pontalba, à Senlis, se trouve, sous le titre de *Concert allégorique*, une composition des plus difficiles à définir, ainsi désignée par M. Salomon Reinach (1), qui, le premier, s'en est occupé. Par le caractère, la coloration, l'aspect, l'œuvre rappelle les productions de Hieronymus Bosch ; mais est-elle de lui ou d'un de ses élèves ou imitateurs ? Qui pourrait le démontrer ?

Le panneau montre un groupe de six personnages, hommes et femmes assis en plein champ, et chantant, gosier déployé, sous la direction d'un moine, l'œil fixé sur un livre à musique que tient ouvert devant lui un de ses compagnons. Tout à fait au premier plan se voient un joueur de guitare, de proportions réduites, assis sur un objet difficile à définir, quatre gallinacés, deux poulets et deux pintades probablement, puis un gros fruit au bout d'une branche. Le sol sur lequel la scène se passe affecte la forme et la couleur d'un œuf. L'œuf joue d'ailleurs un rôle important dans l'œuvre de Jérôme Bosch, servant d'ordinaire d'embarcations à des personnages naviguant dans ce peu confortable esquif ; nous y reviendrons. Du tableau de la collection du baron de Pontalba il existe, au musée de Lille, une imitation à l'huile assez lointaine, cataloguée sous le titre de *l'Œuf*.

M. Camille Benoit, à Paris, possède un panneau en hauteur, peut-être un volet de triptyque, qui figure une barque voguant sur l'eau, pleine de passagers, incontestablement un souvenir de la *Nef des fous* de Sébastien Brandt (2), dont nous avons déjà parlé. D'un arrangement des plus curieux, la composition montre, contre une planchette chargée d'un gobelet et d'un plat de cerises qui occupe la partie centrale de l'embarcation, d'abord assis à droite, un long moine maigre, qui semble se quereller avec un joueur de guitare placé en face de lui ; tout proche

(1) Salomon Reinach. Tableaux inédits ou peu connus tirés de collections françaises, Levy et fils, Paris 1906. — Répertoire de peinture du Moyen âge et de la Renaissance, ouv. cit., p. 320. — R. van Bastelaer. Ouv. cit.

(2) Sébastien Brandt, né à Strasbourg en 1458, mort en 1520, professa le droit à Bâle en 1489; revint ensuite dans sa ville natale remplir l'emploi de secrétaire de la ville ; l'empereur Maximilien l'éleva à la dignité de comte Palatin. La *Nef des fous*, Narrenschiff, qu'il publia à Bâle en 1494, eut immédiatement un succès considérable; elle fut traduite aussitôt dans toutes les langues, notamment en français, par Rivière, en 1497.

d'eux, trois personnages vocifèrent ; plus loin, derrière un tonneau, un autre personnage vomit dans l'eau, se retenant à un arbre planté dans la barque, tandis qu'un fou, grimpé sur une branche de cet arbre, absorbe gloutonnement le contenu d'une tasse ; un homme, monté à la cime d'un autre arbre surgissant du milieu de la barque, essaie avec un couteau de couper un fruit ; au premier plan, deux nageurs s'approchent, le premier s'accrochant aux flancs de l'embarcation, le second tendant une écuelle à bras tendus.

Maintenant ce panneau est-il de Hieronymus Bosch ou d'un de ses élèves ou imitateurs ? Nous ne saurions rien affirmer ; toujours est-il que s'il n'est pas de lui, il a certainement été peint d'après une de ses œuvres perdues.

Revenons au musée de Douai qui renferme les *Epreuves de Job* et un *Jugement dernier*, dont nous avons déjà parlé, et où se voit encore un panneau rond de $0^{m}20$ environ de diamètre, figurant une *Sirène à sa toilette,* portant au cou un collier auquel est suspendue une médaille ; elle tient un peigne d'ivoire de la main droite et un miroir convexe de la main gauche ; les fonds laissent apercevoir les tours et les diverses constructions d'une ville. Ce minuscule tableau, provenant de la collection du D[r] Escallier, est attribué par le catalogue de cette galerie à Cranach le Vieux, attribution des plus risquées aux yeux de MM. H. Hymans, Lafenestre, L. de Fourcaud et Wauters ; ce dernier voudrait donner la paternité de l'œuvre à Marmion ; M. Leroux, professeur d'Histoire de l'art aux écoles académiques de Douai, ne verrait aucun inconvénient à le rattacher à l'école de Hieronymus Bosch. Ce dernier a-t-il raison ?

Nous avons déjà, à maintes et maintes reprises, parlé des principaux tableaux copiés, imités, reproduits d'après Hieronymus Bosch, plus ou moins exactement, plus ou moins fidèlement, par Jean Mandyn, Gilles Mostaert, Peter Huys, Cornelis Metsys, Jean Prevôt, H. Met de Bles, Frans et Jean Verbeeck, Frans Crabbe d'Espleghem, Pier Aertsen, surnommé Pier de Lange (Pierre le Long). Il en existe beaucoup d'autres disséminés de côté et d'autre (1). Impossible de les énumérer, de les étudier ; ce serait d'ailleurs tomber dans d'inutiles et fastidieuses redites.

---

(1) C'est volontairement que nous laissons de côté un certain nombre de tableaux plus ou moins attribués à Hieronymus Bosch, tels : une *Tentation de Saint Antoine,* au musée d'Utrecht ; un fragment de *Jugement dernier,* au musée germanique de Nüremberg ; une *Adoration des Mages,* au musée de Turin ; une *Sainte Famille* avec Sainte Catherine et Sainte Barbe, au musée de Naples, etc. — Voir : MAURICE GOSSART. Ouv. cit., p. 46. — Pour Louis Janez van der Bosch, l'auteur du *Verre avec des fleurs,* peint à la détrempe, ayant fait partie de la collection de J. C. de Bucker d'Einchorven, vendu à la Haye en 1662, il n'a absolument rien à voir avec Hieronymus Bosch.





CHAPITRE VIII

Peintures de Hieronymus Bosch disparues ou détruites. — La Fuite en Egypte ; Le Christ aux Limbes ; Le Portement de croix ; un Moine discutant avec un hérétique ; un Prodige ; peintures a la cathédrale de Bois-le-Duc ; tableaux a Anvers, a Bruxelles, en Espagne ; autres tableaux. Les Drôles.

Nous savons que Hieronymus Bosch a peint nombre de tableaux disparus malheureusement depuis longtemps. De certains nous pouvons nous faire une idée par les gravures les reproduisant, dont il sera question plus loin. D'autres il nous reste les titres et parfois une succincte description. Au nombre de ceux-ci signalons d'abord ceux vus et énumérés par Carel van Mander (1) ; d'abord, à Amsterdam : une *Fuite en Egypte,* où Marie, montée sur l'âne, porte l'Enfant-Jésus dans les bras, tandis que Saint Joseph demande un renseignement à des paysans et qu'au second plan des bateleurs font danser un ours devant une auberge ; un *Christ délivrant les patriarches enfermés dans les limbes* (2), inspiré de l'Evangile apocryphe de Nicomède (3), dans lequel le peintre avait représenté Judas essayant de s'échapper et retenu par des diables à l'aide d'un lacet qui l'étrangle ; un *Portement de croix* très noblement interprété, fait observer l'historien ; ensuite, à Haarlem, chez un amateur du nom de Jean Dietringh, un *Moine discutant avec un hérétique* et faisant précipiter au feu les livres de ce

(1) Carel van Mander. Ouv. cit.

(2) De cette composition, peut-être conviendrait-il de rapprocher le dessin de la *Descente de Jésus aux limbes,* exécuté à la plume par Peter Bruegel, en 1561, en vue de la gravure burinée par Pierre van der Heyden, éditée par Jérôme Cock, où figure le casque empanaché dont nous trouvons de nombreux croquis dans un dessin du maître récemment retrouvé au musée du Louvre dont nous parlerons plus loin et aussi le portrait de Jérôme Bosch gravé par H. Hondius dont les fonds reproduisent des détails du dessin de Peter Bruegel. — Voir : R. van Bastelaer. Ouv. cit., p. 235-236.

(3) On a, sous le nom de Nicomède, un Evangile apocryphe composé probablement au V[e] siècle. Il renferme le récit de la Descente du Christ aux Enfers, duquel est tiré le tableau de Jérôme Bosch. L'auteur de la préface de l'Evangile, qui en est sans doute l'auteur, prétend l'avoir traduit, sous le règne de Théodore le Grand, du texte hébreu attribué à Nicodème.

dernier et le sien, qu'une intervention divine rejette du brasier ; puis la représentation d'*Un prodige* où un roi et d'autres personnages tombent à terre de frayeur, à son apparition. J. B. Gramaye (1) écrit avoir vu dans la cathédrale de Bois-le-Duc : la *Création du monde*, l'*Histoire d'Abigaïl prosternée devant le roi David* et *Salomon se levant de son trône pour rendre hommage à sa mère Bethsabée*, dans la chapelle de l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* : l'*Adoration des Rois*, sur l'autel de la Vierge ; le *Siège de Béthulie*, le *Meurtre d'Holopherne*, la *Fuite des Assyriens*, *Mardochée et Esther* et le *Triomphe du peuple juif* sur l'autel de Saint Michel. Un triptyque provenant de cette même cathédrale, montrant, sur son panneau central, l'*Entrée du Christ à Jérusalem* et, sur ses volets, la *Nativité* et la *Résurrection*, en était disparu bien avant la visite de J. B. Gramaye à Bois-le-Duc, puisqu'il figurait dès 1585 dans la cathédrale de Bonn, comme en fait foi un inventaire de cette basilique dressé en 1589 par le chanoine Gerhard de Haen. Parmi les tableaux détruits à Gand, lors des troubles religieux survenus dans cette ville en 1556, se trouvait, dans l'église de Sainte-Pharaïlde, un *Portement de Croix* de Hieronymus Bosch (2). Les comptes de la Maison de l'archiduc Ernest (3), établis à Bruxelles par son secrétaire intime Blaise Hütter, de 1593 à 1595, publiés par le Dr Coremans, énumèrent deux tableaux du maître, un *Crucifix* avec le *Limbe des Patriarches*, au-dessous, acquis le 14 décembre 1594, pour 106 florins 40, et un second intitulé : *Sicut erat in diebus Noe*, le 28 janvier 1595, pour 53 florins 20. Le premier de ces deux tableaux semble celui que Carel van Mander (4) vit à Anvers, à moins que ce n'en fût qu'une répétition. Les Archives allemandes de Bruxelles notent également ces deux peintures et, en plus, une troisième figurant des *Chirurgiens et médecins extrayant une pierre de la tête d'un malade*, sujet fréquemment traité, comme nous savons, par le maître. Dans l'inventaire des objets d'art laissé par Rubens (5) se rencontrent trois peintures de Hieronymus Bosch, une *Tentation de Saint Antoine* et « deux peintures estant de testes, des grandes figures faisant des grimazes » et aussi un *Banquet de noces* « à la façon de Jeronimus Bos », ce qui veut dire que cette dernière n'est pas de lui, mais simplement une imitation de sa manière. Dans le cabinet du chanoine Wauters de Bruxelles, dispersé en 1794, figuraient

---

(1) Gramaye. Ouv. cit.

(2) Marc van Waernewijk. Ouv. cit.

(3) On trouve en outre dans les archives allemandes à Bruxelles, en deux inventaires de la Bibliothèque et du cabinet de l'archiduc, les mentions suivantes :

N° 9. Chirurgiens et médecins extrayant une pierre de la tête d'un malade de H. Grosch ;

N° 29. Sic erat in diebus Noe, de Jérôme Bosch ;

N° 30. Crucifix sur sa base. Le Limbe des patriarches, du même.

(4) Carel van Mander. Ouv. cit.

(5) Pinchart. *Messager des Sciences* de Gand, 1858, p. 165.


SVRGITE · MORTVI



deux *Tentations de Saint Antoine* sous le nom du peintre de Bois-le-Duc. Enfin l'Anonyme de Morelli (1), dans son *Journal de voyage*, écrit avoir vu en 1521, au palais Grimani à Venise, un *Enfer*, des *Diableries* et *Visions* (2) ainsi que la *Fortune* et la *Baleine engloutissant Jonas*, dues au pinceau de Hieronymus Bosch.

C'est surtout dans les documents d'archives d'Espagne que nous trouvons la désignation de productions disparues de notre peintre, à côté d'autres, encore aujourd'hui à l'Escurial ou au musée du Prado. Ce sont d'abord des *Aveugles chassant une truie* que, d'après M. L. Maeterlinck (3), il y aurait lieu de rapprocher d'une des trois tapisseries de la Couronne d'Espagne dont nous parlerons plus loin, reproduisant des *Episodes de la vie de Saint Antoine*, où l'on voit des hommes d'armes luttant avec un sanglier, et des mendiants couchés par terre, essayant de barrer le chemin à Saint Martin passant à cheval, motif d'une autre composition du maître, assez différente, d'ailleurs ; puis *Deux Aveugles*, se soutenant l'un l'autre, avec une femme également aveugle (4); une *Danse à la mode de Flandre* et une *Sorcière* « débarbouillant un personnage » qui, avec la *Cure de la folie* et le *Char de foin*, avaient été acquis par Philippe II de la succession de Felipe de Guevara, comme en témoigne l'acte d'achat fait à la veuve et au fils de ce gentilhomme, daté du 16 janvier 1570, conservé aux archives de Simancas (5). Viennent ensuite un *Voyage du Christ aux Enfers* et une esquisse de l'*Eléphant armé* qui furent envoyés à l'Escurial, nous apprend un inventaire dressé le 15 avril de la même année. De l'*Eléphant armé* il sera question au chapitre des gravures d'après le maître. Les inventaires du palais du Pardo de 1614, 1653 et 1701 mentionnent huit autres peintures également disparues : d'abord un triptyque de la *Tentation de Saint Antoine* montrant, sur son panneau central, l'anachorète tenant un livre, l'Enfant Jésus à ses côtés ; sur les volets, *Saint Antoine à genoux*, accompagné du divin enfant, et *Saint Antoine une cloche à la main ;* ensuite une copie des *Délices terrestres ;* une *Fête de carnaval;* est-ce celle dont parle Vasari ? (6). un *Mariage* et une *Orgie*

(1) Jacope Morelli. Ouv. cit.

(2) Sous ces désignations il conviendrait probablement de voir les tableaux de Hieronymus Bosch aujourd'hui au musée impérial de Vienne.

(3) Louis Maeterlinck. Le genre satirique dans la peinture flamande. Ouv. cit.

(4) Dans l'inventaire des meubles de la maison de Granvelle de Besançon, dressé en 1667, publié par Aug. Castan, dans les *Mémoires d'archéologie,* à la réunion des Sociétés Savantes des Départements, à la Sorbonne en 1866, on lit :

« Deux aveugles qui se meinent l'un l'aultre de Breughel, d'haulteur d'un pié et douze poulces et demy, large de deux pieds quattre polces, moulure noire ».

Ne s'agirait-il pas du tableau dont il est question ci-dessus, acheté par Philippe II à la succession de Dn Felipe de Guevara en 1576 et indiqué comme suit : Dos ciegos que guia el uno el otro y detras una mujer ciega. Deux aveugles guidés l'un par l'autre et suivis d'une femme également aveugle.

(5) Vente consentie par Doña Beatriz de Haro viuda de Guevara et Don Ladron de Guevara, fils de Don Felipe de Guevara, commandeur de Santiago.

(6) Vasari. Ouv. cit.

avec des figures ridicules, « écrit Cean Bermudez (1), qui a vu le tableau au Buen Retiro, dans les dernières années du XVIII[e] siècle ; l'*Homme sur la glace*, représentant, dit un des inventaires en question, un homme qui avance sur la glace; une *Tête de cheval mort* décharnée » ; un *Enfant monstrueux* que sa mère enveloppe dans un manteau, portrait, d'après Argote de Molina (2), d'un phénomène né en Allemagne qui paraissait à sa naissance avoir l'âge de sept ans.

N'est-il pas étrange, cet attrait des souverains espagnols pour ces résidus de nature ? En plus des figurations des nains et des idiots brossées par Velazquez, Philippe IV avait fait placer, toujours au Buen Retiro, sa résidence de prédilection, deux toiles qu'il avait commandées à Carreño (3), portraiturant, la première, revêtue d'un costume des plus riches, agrémenté de ganses et de galons d'or, une répugnante fillette, sorte de géante; la seconde, le même être, complètement nu, avec son ventre proéminent, ses bras trop courts, ses énormes cuisses boudinées, ses jambes arquées et ses pieds en dehors.

Revenons à Hieronymus Bosch ; après l'*Enfant monstrueux* vient un *Gros souffleur ;* des *Aveugles,* ou plutôt un vieil aveugle conduit par un autre aveugle qui lui tient la robe, et le *Tribunal suprême,* « grande toile peinte à l'huile où la Justice amène un homme arrêté et où la femme du bourreau paraît à cheval ». Il est difficile d'admettre que ce dernier tableau soit de Hieronymus Bosch ; ce serait peut-être le seul exemple d'une peinture de lui sur toile. Il est vrai que divers écrivains veulent qu'il ait aussi bien peint sur toile que sur bois et que c'est le plus de fragilité de la toile qui fait qu'aucune de ses œuvres exécutée ainsi ne soit arrivée jusqu'à nous. Ce semble difficile à admettre.

Dans un dernier inventaire de l'Alcazar de Madrid, dressé sous Philippe III et daté de 1636, on trouve mentionnés cinq derniers tableaux de notre artiste, dont il ne reste plus trace : un *Saint Christophe traversant une rivière* avec différentes figures ; un *Incendie ;* un second *Saint Christophe* « vêtu d'une robe jaune et d'un manteau rouge et, derrière lui, Saint Antoine avec un bâton, une couronne de roses et une lanterne », et plus loin, au dernier plan, un château en flammes ; une *Tentation de Saint Antoine,* effet de nuit, faisant, toujours d'après cet inventaire, penser au *Saint Christophe traversant la rivière.* Ne seraient-ce pas les volets d'un triptyque ? Enfin, un *Sorcier* et une « *Maison avec une vieille sur la porte* » et, « au-dessus, une tête d'animal mort » (4).

Que sont devenus ces tableaux ainsi qu'un *Saint Martin* entouré d'une

(1) Cean Bermudez. Ouv. cit.

(2) Argote de Molina. Ouv. cit.

(3) P. Lafond. Carreño portraitiste. *L'Artiste.* Janvier 1894.

(4) Au musée de Toulouse se trouve un tableau de Brascassat inspiré par la même idée, intitulé : *Intérieur de sorcière,* montrant dans une sorte de cuisine une vieille femme assise devant une cheminée surmontée d'un crâne de cheval sans peau ni muscles.


bosche


BOSCHE

multitude de pauvres, deux esquisses du même sujet et la composition de *Caresme et Charnage,* mentionnés dans d'autres inventaires ? Il est à croire qu'ils ont été brûlés lors de l'incendie du Palais royal de Madrid. Que sont également devenues les compositions du *Joueur de Cornemuse* dont le *Joueur de Cornemuse volé,* de Pierre Huys, du musée de Stettin, et le *Joueur de Cornemuse et sa femme,* du même Peter Huys, du musée de Bruxelles, ne sont que des réminiscences, du *Christ mené au Calvaire,* gravé dans l'officine de Cock, du *Jugement dernier,* gravé par Alart du Hameel ?

Notons encore, dans un inventaire des biens laissés à sa mort par l'évêque de Siguenza, Dn Juan Manuel, en 1598, dressé par le peintre Gregorio Martinez en qualité d'expert, un tableau de Jérôme Bosch, représentant un *Marchand de soufflets* (1).

En ces différentes peintures perdues de Hieronymus Bosch, des anciennes résidences royales d'Espagne, dans celle ayant appartenu à l'évêque de Siguenza, dans d'autres que nous ne pouvons signaler que par la seule mention de leurs titres, dont, grâce à leurs interprétations gravées, nous aurons l'occasion de nous occuper un peu plus loin, on trouve la genèse d'une grande partie de l'œuvre de Peter Bruegel (2). Tant pis si celui-ci y perd. Il est vrai que nombre de tableaux dus au pinceau de Bruegel ont été, en compensation, attribués à Hieronymus Bosch ; témoin : la *Chute des anges rebelles* du musée de Bruxelles (3), dont la signature a été récemment retrouvée ; le *Triomphe de la mort,* du musée du Prado (4), la *Sorcière arrivant au sabbat* du musée de Rouen (5), ce dernier, sinon de lui, tout au moins brossé d'après sa gravure *Ira.* Mais ce qui est hors de contestation, c'est que les sujets de ces différents tableaux, plus ou moins modifiés, sont empruntés au maître de Bois-le-Duc. Comme notre Molière, n'en déplaise à ses panégyristes, Bruegel prenait son bien où il le trouvait. Il est vrai qu'alors ces emprunts étaient admis. Les miséreux, les mendiants et les autres personnages faméliques des peintures et des gravures de Bruegel appartiennent au moins autant à Hieronymus Bosch qu'à lui ; c'est Hieronymus Bosch qui avait tracé le chemin où il s'est engagé.

C'est Hieronymus Bosch, le premier — ses *Tentations de Saint Antoine*

---

(1) « En Vallid, 2 Agosto, 1598. Dos lienços del follero con sus marcos, el uno de Pedro de frissa y el otro de gmo Bosque... » Inventaire dressé par le peintre Gregorio Martinez des biens laissés par l'évêque de Siguenza, Don Juan Manuel. — Voir : J. Marti y Monso. Estudios historico-artisticos relativos principalmente a Valladolid. Valladolid, Minon, s. d. p.

(2) R. van Bastelaer. Ouv. cit., p. 34, 68 et 70.

(3) A. J. Wauters. Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du musée de Bruxelles, 3e éd., Van Oest, 1908, No 79, p. 26.

(4) P. de Madrazo. Catalogo de los cuadros del museo del Prado de Madrid, ouv. cit. No 1221, p. 217.

(5) E. Lebel. Musée de Rouen. Catalogue des ouvrages de peinture, dessin,... J. Lecerf, Rouen, 1890, No 56, p. 8. *Arrivée d'une sorcière au sabbat,* catalogué sous le nom de Jérôme Bosch.

en font foi, nous ne saurions assez y insister — qui a, dans les manifestations de l'art, donné une place à ces monstres, à ces malheureux rencontrés alors de tous côtés dans les Flandres et les provinces néerlandaises, que d'infâmes exploiteurs, à l'aide d'opérations chirurgicales, arrivaient à rendre hideusement difformes, dans le but d'exciter la compassion publique. Ces boiteux, ces bancals, ces culs-de-jatte, ces aveugles étaient légion ; non moins nombreux les hallucinés, les maniaques, les possédés, les hystériques, les névrosés, les épileptiques. Ces résidus humains, Hieronymus Bosch les a étudiés avec une pénétrante sagacité. Il a rendu à merveille les mouvements incohérents des uns, les poses rigides des autres ; en ce genre, ces interprétations sont d'une précision scrupuleuse et avertie. Il est le premier peintre qui ait songé à ces malades mystérieux pour qui la Cour des miracles n'a aucun secret. Il connaît à merveille les capons, les francs-mitoux, les malingreux, les orphelins, les courtauds, les polissons, les riffaudés, les hubins, les mercandiers, les callots, les drilles, les narquois, toute cette hiérarchie de malfaiteurs qui pullulaient à son époque. Ce serait à croire que c'est chez Hieronymus Bosch que Victor Hugo a rencontré ces sujets du roi d'Egypte : le « faux soldat défaisant les bandages de sa fausse blessure », le « malingreux préparant avec du sang de bœuf sa jambe du lendemain, l'hydropique se dégonflant », le « jeune hubin prenant une leçon d'épilepsie », le « vieux sabouleux enseignant l'art d'écumer en mâchant un morceau de savon » (1).

Les drôles, écrit Jules Renouvier (2), « ne surgissent pas, comme on aurait pu le croire, à Lyon, séjour de Rabelais, ni à Strasbourg, où écrit Sébastien Brandt, ni à Mantoue, la patrie de Merlin Coccaie (3), mais à Bois-le-Duc ». En ces figurations Hieronymus Bosch a tracé la voie suivie après lui par les petits maîtres flamands et hollandais, non seulement par Bruegel, mais encore par les Ostade, Teniers, Craesbeeck, Jean Steen, etc. Au delà des Pyrénées, les peintres espagnols Ribera, Velazquez, Alonso Cano, Carreño et autres, épris avant tout de réalité, se firent eux aussi une sorte de point d'honneur de reproduire des idiots, des contrefaits, des grotesques et des nains.

---

(1) V. Hugo. Notre-Dame de Paris, ouv. cit., tome Ier, livre II, ch. IV.

(2) Renouvier. Histoire de l'origine et des progrès de la gravure aux Pays-Bas jusqu'à la fin du XVe siècle, Bruxelles, 1860. — Des types et des manières des maîtres graveurs, Montpellier, 1854.

(3) Théophile Folengo, moine bénédictin, né à Mantoue en 1491, mort en 1544, mena une vie assez dissolue. Sous le pseudonyme de Merlin Coccaio, il a publié une *Histoire macaronique* où il mêle le latin, l'italien et divers patois; cet ouvrage, qui jouit longtemps d'une grande célébrité, a été traduit en français quelques années après son apparition, à Venise, en 1517.


bosche
HAMEL



CHAPITRE IX

Dessins de Hieronymus Bosch. — Croquis de mendiants ; une Fête de Carnaval; Croquis divers; la Barque naviguant; autres Croquis; la Vierge et Saint Jean au pied de la croix ; la Tentation de Saint Antoine ; la Danse de paysans ; Dessins faussement attribués au maître; Cartons pour les tentures des Délices terrestres, de la Vie de Saint Antoine; Sculptures de la cathédrale de Bois-le-Duc.

Comme il fallait s'y attendre, les dessins de Hieronymus Bosch sont des plus rares, presque tous traités à la plume. Décider de leur parfaite authenticité est difficile, pour ne pas dire plus. A Vienne, la Bibliothèque Albertine renferme trois dessins, à la plume, qui semblent bien être de lui, une feuille de *Croquis de mendiants,* d'infirmes, de malingreux, d'écloppés, de béquillards, de culs-de-jatte et de drôles, dans toutes les postures, toutes les attitudes, sous tous les aspects ; une *Fête de Carnaval* où, dans une cuisine brabançonne, des paysans et des paysannes se divertissent : une vieille femme fait cuire des crêpes au feu d'une vaste cheminée surmontée de l'image du hibou voyageur; un gros bonhomme est assis à ses côtés ; d'autres personnages exécutent une sorte de charivari auquel concourt un guitariste ; un gros bonhomme apparaît à une fenêtre ouverte, soufflant dans une espèce de flageolet pointu à grosse embouchure ronde ; deux autres musiciens s'escriment, l'un avec un soufflet, l'autre, une vieille femme, avec des pincettes qu'elle frappe sur un gril ; à droite, une autre femme, à l'extravagante coiffure, rase un paysan assis sur un panier renversé ; au tout premier plan, un petit chien, le bonnet de fou sur les oreilles, danse en se tenant sur les pattes de derrière. Ce dessin, véritable genèse de la plupart des compositions des petits maîtres flamands et hollandais, a été signé après coup du nom de Bruegel qui l'a d'ailleurs pillé.

Le troisième dessin de la Bibliothèque Albertine représente d'une façon assez sommaire — ce n'est qu'un croquis hâtif — *Deux femmes,* l'une agenouillée,

frappant à tour de bras, à l'aide de battoirs, un être ou un objet informe placé au-dessous d'elle ; l'autre portant, semble-t-il, un paquet sur l'épaule droite.

A l'Académie des Beaux-Arts se voit un dessin à la plume, attribué à Jérôme Bosch, représentant une *Barque* occupée par de nombreux passagers, exactement dix. L'un a la tête passée dans le mât, un autre y monte, un autre est pendu à l'avant, trois autres, à gauche, apparaissent dans des flammes, etc.

A Paris on trouve, au musée du Louvre, quatre dessins, à la plume, donnés au maître. Le premier, exécuté sans doute en vue d'une *Tentation de Saint Antoine,* est une réunion de menus croquis où l'on voit le vieil anachorète, des diables, des personnages fantastiques, des animaux, etc. Des trois autres, le plus important de beaucoup figure une nouvelle *Barque* pleine de passagers (1), reproduction identique au tableau de la collection Camille Benoit que nous avons décrit plus haut. Au lieu que ce dessin ait été la première idée du tableau, il semblerait plutôt qu'il ait été exécuté d'après lui et très probablement, dans ce cas, ne serait pas du maître. Les deux autres, récemment retrouvés par M. Demont, Conservateur à la grande galerie française, qui a bien voulu nous les faire connaître, se trouvent au recto et au verso de la même feuille et montrent : l'un, un *Charlatan* exécutant ses tours d'escamotage devant un public émerveillé, tandis qu'à sa gauche une jeune femme debout tient un chien en laisse et qu'un singe est couché à ses pieds ; l'autre, une sorte de *Concert charivarique* où une vieille, déjà vue dans la *Fête de Carnaval,* fait sa partie avec un soufflet ; le haut et les côtés en sont occupés par un chariot et de nombreux casques à visières variées.

Ces deux dessins n'ont beau être que de simples croquis pris en vue de compositions futures, des notations rapides destinées à être utilisées pour des tableaux en projet, ils n'en sont pas moins d'un faire précis et serré.

A Londres, le British Museum (2) possède un dessin, à la plume, de la *Femme rasant un paysan* assis sur un panier renversé avec, à sa droite, cette autre femme frappant à l'aide de pincettes sur un gril et, à sa gauche, le paysan se montrant à une fenêtre, soufflant dans une sorte de flageolet recourbé à grosse embouchure, épisode de la *Fête de Carnaval* de l'Albertine de Vienne. Dans l'ancienne collection C. Fairfax Murray, appartenant aujourd'hui à la galerie Pierpont Morgan, se trouve une *Réunion de dix figures* sur une même feuille signée : « Bosch » ; à l'Université d'Oxford, deux feuilles renfermant trente-six croquis, exécutés à la plume, de *Personnages grotesques*, de miséreux, de bancals, d'estropiés, d'êtres fantastiques, de têtes fichées sur des jambes, sur des pattes d'oiseaux, sur des membres d'insectes, d'animaux plus ou moins réels.

---

(1) Cette feuille de dessins provient de la seconde vente du marquis de Valori effectuée par l'expert Loys Delteil en février 1908. Elle était cataloguée sous le nom de Langel ?

(2) Dr Waagen. Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. London, 1857, t. IV, p. 40.





Le Cabinet des Estampes de Dresde a recueilli trois dessins attribués à Hieronymus Bosch, deux à la plume : une *Vierge et Saint Jean au pied de la croix* et *Deux figures fantastiques;* l'une, à gauche, consiste en une tête barbue couverte d'un voile, juchée sur une patte de lion et une patte d'oiseau ; l'autre, en une tête d'homme montée sur un corps de volatile que chevauche une sorte de belette à bras humains; enfin, un croquis au crayon de *Deux personnages féminins* affrontés, certainement une esquisse de vitrail. La Pinacothèque de Munich possède une *Vierge* en vêtements de religieuse, longue figure émaciée appuyée sur Saint Jean, assis au-dessus d'elle, regardant du côté opposé, probablement vers la croix, car ces deux figures semblent avoir été dessinées en vue d'une *Crucifixion.*

Au Cabinet des Estampes de Berlin, provenant de la collection Suermont, figurent, à la plume, une *Tentation de Saint Antoine* où, au milieu de la feuille, dont le haut est occupé par un village enfoui dans la verdure, le vieil anachorète est assis et bénit de la main droite, entouré de ses tourmenteurs ordinaires, et une *Danse de Paysans* (1) signée Jer. Bosch. Ce dernier dessin est d'une vérité d'expression et d'un naturel saisissants. La scène a été rendue telle que son auteur l'a vue, un jour de fête, dans un village des environs de Bois-le-Duc, avec ses villageois et villageoises dansant devant leurs chaumières au son de la cornemuse et du tambourin ; d'autres paysans se pressent à la porte d'un cabaret ou sont assis sur des futailles contre ses murs ; un couple devise au pied d'un chêne ; deux femmes aident à marcher un ivrogne aux pas chancelants ; une autre femme soutient par le dos un second ivrogne, qu'une nécessité pressante a forcé à s'arrêter contre un arbre. Le paysage, avec ses fermes, le clocher de son église à droite, un canal à gauche, est gai, reposant, chose rare dans l'œuvre du maître ; comme la *Fête de Carnaval,* ce dessin a tracé la voie aux Ostade, à Teniers, à Jean Steen, etc. (2).

D'autres dessins, en assez grand nombre, sont attribués à Hieronymus Bosch ; mais la plupart de ces derniers sortent très probablement de l'atelier de Bruegel ou de l'officine de Jérôme Cock.

Arrivons à une suite de tapisseries faisant partie de la collection de la Couronne d'Espagne, conservée au Palais royal de Madrid, dont les sujets, tout au moins, appartiennent à Jérôme Bosch.

(1) Il convient de rapprocher ce dessin des *Danses de paysans* gravées par Beham et des *Danses de boiteux* peintes par Cornelis Metsys qui n'en sont que la contrefaçon. —Voir : R. van Bastelaer. Ouv. cit., p. 16.

(2) A l'Institut Jovellanos, à Gijon, en Espagne, se trouvent deux dessins catalogués sous le nom de Jérôme Bosch : une *Femme avec un enfant dans les bras* et un *Saint Paul ermite ;* mais ni l'un ni l'autre ne sont de lui, ni même de son école.

Pour le soi-disant portrait d'*Alart du Hameel* portant l'inscription : « *Ætatis 55, anno 1504, Meester Alart du Hameel landmeester van der Bosch. Jeronimus Bosch fecit* », retrouvé, paraît-il, il y a quelques années, au vieux château de Heeswyck, près de Bois-le-Duc, propriété du baron van den Bogaede van ter Brugge, il est manifestement faux.

Ces tentures sont au nombre de quatre.

La première est une interprétation d'une exactitude à peu près absolue du triptyque des *Délices terrestres* du monastère de l'Escurial avec ses deux volets de la *Création de l'homme et de la femme* et de l'*Enfer*.

Les trois suivantes représentent des *Épisodes de la vie de Saint Antoine*.

La seconde tapisserie, le *Départ de Saint Antoine pour la retraite*, montre au milieu de la composition l'anachorète à cheval, sortant d'une ville dont il vient de franchir la porte, assailli par une foule d'estropiés, de bancals, de béquillards, de gueux de toutes espèces qui crient, gesticulent, rampent à terre, lui demandant l'aumône et essayant de l'empêcher de passer, ce dont il ne semble guère s'inquiéter, tandis que plus loin, au second plan, à gauche, dans une sorte d'arène, des hommes armés luttent contre un sanglier colossal attaché par une corde à une patte, qui les culbute, aux applaudissements des spectateurs. A droite, dans la salle d'un château, des gens attablés font ripaille, boivent, mangent, d'autres défoncent des tonneaux, roulent à terre, se battent, tandis que, de l'extérieur, une foule essaie d'entrer de force.

La troisième tapisserie, *Saint Antoine tenté par les démons,* ainsi désignée quoique le cénobite n'y semble pas figurer, rappelle jusqu'à un certain point le *Char de foin* de l'Escurial. On y voit une voiture chargée de foin dont le sommet est occupé par de répugnants et d'horribles êtres qui n'ont rien d'humain, attelée de deux chevaux, l'un monté par son conducteur. De tous côtés se déroulent de nombreux épisodes : des religieux avoisinent le char ; des rois à cheval (1) s'avancent à la tête d'une armée; un prêtre tient un calice qu'une multitude vénère; des voleurs pillent des marchands; des estropiés courent s'aidant de leurs béquilles; la mort perce d'une flèche un malheureux à terre, etc. Ces scènes se trouvent circonscrites dans une sorte d'écran en forme de cercle — sans doute une figuration du monde (2) — dont le manche, consistant en une croix autour de laquelle volètent trois anges, occupe l'angle supérieur droit d'un carré représentant la mer ou l'embouchure d'un fleuve et un bout de ciel. De cette eau surgissent des poissons fantastiques. L'un de ceux-ci, de sa gueule ouverte, lance, au milieu de flammes, une nuée d'oiseaux; en bas du cercle terrestre, à droite, un monstre marin, aux yeux phosphorescents, tire par les jambes un gros bour-

---

(1) Derrière les rois, un écuyer également à cheval tient un fanion timbré de l'aigle à deux têtes de la Maison de Bourgogne, ce qui donnerait à supposer que la tenture a été tissée pour un membre de cette famille.

(2) Il convient de rapprocher cette pièce du tableau de l'école de Joachim Patenier : *Comment doit-on traverser le monde,* faisant partie de la galerie du prince de Salm-Salm, dont les figures sont empruntées à Albert Durer, où le globe du monde, surmonté de la croix, est traversé, à gauche, par un jeune homme, qui en sort, à droite, parvenu à l'âge mur.







geois endormi ; à gauche, des diables saisissent et emportent dans une barque, qui contient déjà un moine, d'autres malheureux.

La quatrième tenture représente *Saint Antoine en prière au mont Colzin,* agenouillé, au milieu de la scène, les mains jointes, les yeux levés vers le ciel, tandis qu'autour de lui, en des proportions réduites, s'agitent, grouillent, gesticulent et se contorsionnent, sans qu'il s'en émeuve le moins du monde, ses tortionnaires ordinaires : femmes nues, démons, animaux, monstres hybrides, etc. Au second plan coule une rivière bordée de prairies, de rochers abrupts, que franchit un pont ; dans cette rivière, des femmes se baignent ; sur ses rives, des gens sont paresseusement couchés, auprès d'une table chargée de victuailles ; un moine lutine une commère; sur le pont, des gens portent des fardeaux et se battent, etc. Au dernier plan s'étend une riche campagne plantée d'arbres et parsemée de chaumières. Notons que le vêtement du Saint est marqué sur l'épaule du T énigmatique (1) que nous avons déjà signalé sur le capuchon du Saint Antoine de la *Tentation* du musée du Prado, à Madrid, sur celui de cette autre *Tentation,* propriété, à Paris, de M. Ch. Brunner, sur d'autres encore.

Les motifs de ces tapisseries — nous l'avons dit — appartiennent incontestablement à Jérôme Bosch. La première, inutile d'y revenir, est identique au triptyque des *Délices terrestres.* Les trois autres, consacrées à des *Episodes de la vie de Saint Antoine,* sont-elles des reproductions d'œuvres perdues du maître ou seulement des imitations ou des adaptations de son style et de sa manière ? Il serait peut-être imprudent de se prononcer. Si nous nous en rapportions à la fidélité de rendu du triptyque et jugions que les autres aient été exécutées de même, nous ne pourrions guère en douter. Remarquons, en passant, que celles-ci ont été inversées et qu'il n'en a pas été de même pour les *Délices terrestres.* Dans cette tapisserie, l'ouvrier ne s'est pas donné la peine de mettre son ouvrage à l'envers sur le métier, mais s'est contenté de reproduire directement son modèle, tel qu'il lui avait été remis, ce qui fait que les personnages accomplissent, de la main gauche, les actions qu'ils exécutent de la main droite dans le tableau. Rien de semblable dans les *Episodes de la vie de Saint Antoine.*

Ces pièces dont la hauteur moyenne est de 2^{m}80 sur une largeur également moyenne de 3^{m}80, à part celle des *Délices terrestres* qui mesure 4^{m}80 de largeur sur la même hauteur, sont encadrées dans une riche bordure en forme de portique dont l'entablement est agrémenté de fleurs et de fruits et dont les deux colonnes d'angle, à chapiteaux corinthiens et à fûts carrés, montrent également des

(1) En ce T faut-il voir une figuration du Tau, le signe de l'absolution et de la rédemption chez les Hébreux, les Chaldéens, les Grecs, que l'on retrouve sur les hiéroglyphes égyptiens, jusque sur les bords du Gange ?

guirlandes de fleurs et de fruits reposant sur une base classique. Au delà des colonnes, d'autres feuillages ont été placés. Disons encore que le portique de la pièce des *Délices terrestres* présente, en plus, deux colonnes cylindriques cannelées, séparant la partie centrale du triptyque de ses volets.

Ces tentures sortent incontestablement d'un atelier flamand, probablement d'un atelier bruxellois de la seconde moitié du XVI[e] siècle, comme leur décoration architectonique en fait foi. Le tapissier, fidèle observateur des règles de son art, qui demande, en plus d'une ornementation toujours riche et brillante, de ne point laisser vide un seul coin de la tenture, toutes les fois qu'il en a trouvé l'occasion, a diapré de couleurs variées et éclatantes les plantes et les fleurs qu'il y a semées à profusion, enjolivé de broderies et de fioritures les étoffes qui s'y rencontrent.

Il conviendrait maintenant de dire quelques mots des sculptures de la cathédrale de la ville natale de Jérôme Bosch, dont on pense assez généralement qu'il fut l'initiateur.

La cathédrale de Bois-le-Duc, construite sur l'emplacement d'une église collégiale plus ancienne, a été commencée en 1418, alors que la plupart des églises des Pays-Bas méridionaux étaient achevées (1).

Quoiqu'elle n'ait pas de façade principale, que son clocher dressé en 1529 ait été, un peu plus de soixante ans plus tard, en 1584, détruit par un incendie, elle n'en reste pas moins un des plus beaux édifices gothiques de la Hollande. Elle présente cinq nefs, dont celle du milieu est beaucoup plus élevée que les autres. Son chœur, des plus vastes, est entouré de chapelles rayonnantes (2).

Les travaux d'achèvement de ce superbe monument battaient leur plein à l'époque de Jérôme Bosch. Nous savons la part qu'il prit à sa décoration comme peintre. On veut, en outre — nous venons de le dire — découvrir son influence dans les sculptures qui la décorent.

Il convient d'abord et avant tout, pour déblayer le terrain, de constater qu'il n'a rien à revendiquer dans les stalles du chœur, achevées au moment de sa prime jeunesse, quand il n'était encore qu'un enfant. Sur ces boiseries sont placées : à leur sommet, à mi-hauteur sur des chapiteaux de colonnettes, à leur base, sous des arcatures, des statuettes d'apôtres, de saints et de saintes, au nombre desquelles celles de *la Vierge,* l'Enfant Jésus dans les bras, de *Saint Pierre, Saint Jacques, Saint Jean l'Evangéliste, Saint Willebrord,* l'apôtre d'Utrecht, *Sainte Hélène, Sainte Agnès, Sainte Barbe,* etc.; puis, dans des enrou-

---

(1) La cathédrale de Bois-le-Duc, pillée et ravagée par les Réformés en 1566, occupée par eux en 1629, fut, le 8 décembre 1810, mise par Napoléon I[er] à la disposition des Jansénistes qui en prirent possession.

(2) D[r] Xavier Smits. De Kathedraal van 's Hertogenbosch, ouv. cit., p. 203-205. — Hezenmans. De St. Janskerk te 's Hertogenbosch en hare geschiedenis, ouv. cit., p. 62-115.


S·MARTINI


die blau schüyte
Hieronymus · Bos · Inuentor ·
Cock · excudebat · 1559
cum gratia et priuilegio

lements de volutes, sont représentés, d'un ciseau neuf et savant à la fois, divers épisodes tirés de l'*Apocalypse* et de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament :* la *Mort d'Ephèse ressuscité,* le *Calice empoisonné,* le *Jugement dernier* avec les élus entrant au Ciel et les damnés précipités dans l'Enfer, l'*Ivresse de Noé,* la *Confession* et la *Rémission des péchés,* etc. Ces stalles, au lieu d'avoir été inspirées par Jérôme Bosch, ont dû, tout au contraire, l'avoir plus ou moins fortement influencé.

A l'extérieur du monument, les gargouilles de sa galerie tréflée, les figures, en haut relief, placées à l'extrémité de ses arcs-boutants, représentant des personnages étranges, dont un homme sauvage, des chevaliers, l'un portant l'écu de Lorraine, taillés tout au moins à l'époque où Alart du Hameel et Jean Heyns étaient « maîtres des œuvres de la cathédrale », c'est-à-dire à la fin du XV[e] siècle, pourraient — à la rigueur — avoir été exécutées d'après des dessins de Jérôme Bosch. Il en est de même de l'*Ante-Christ* à tête d'ours et des attributs des faux prophètes du linteau de la double porte du côté sud de l'église, représentant des scènes de la *Vie de Saint Jean* et des épisodes du *Jugement dernier* (1).

Il semble, comme l'écrit le D[r] X. Smits, que ces sculptures répondent, les unes, à la description des jeux et des cortèges qui eurent lieu à Bois-le-Duc, le 18 mai 1481, à l'occasion du Chapitre de la Toison d'or, les autres, à des drames religieux se rapportant aux deux grands cycles liturgiques de l'année : la Nativité et la Passion du Christ.

Pour les fonts baptismaux, en cuivre jaune, fondus en 1492, par Aert de Maestricht, d'après des modèles de Alart du Hameel, ils consistent en une cuve à couvercle, surmontée d'une pyramide ajourée, agrémentée de figurines, accrochée à un support également en métal à décors évidés, attenant au mur de la chapelle où ils se trouvent, reposant sur un pied. Le sommet de la pyramide montre le pélican symbolique, puis successivement, sous des arcades superposées : *Dieu le Père,* assis sur un trône, *la Vierge, l'Enfant Jésus dans les bras,* entre *Saint Jean l'Evangéliste* et *Saint Laurent ;* plus bas, le *Baptême du Christ.* Les quatre *Evangélistes* sont figurés sur le couvercle de la cuve dont le fond est soutenu par une solide colonne, accompagnée de colonnettes, présentant, entre elles, des statuettes de personnages qui s'appuient sur un bâton. S'agit-il des malades, des lépreux et des estropiés de la fontaine de Bethsaïda (2) ? C'est, à l'avis de M. van Puyvelde, aller chercher le symbolisme un peu loin.

---

(1) Voir : D[r] Xavier Smits. De Kathedraal van 's Hertogenbosch, ouv. cit. — Note relative à l'iconographie sculpturale de la cathédrale de Bois-le-Duc. *Annales du XX[e] Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique.* Gand, 1907.

(2) Voir : J. Destrée. Exposition de dinanderie à Dinant (1903). *L'Art flamand et hollandais,* 15 février 1905. — Catalogus der nat. Tentoonstelling van oude kerkelijke kunst te 's-Hertogenbosch. Juni-September 1913. Druk en uitgave van C. N. Tenlings, 's-Hertogenbosch.

Il n'y aurait pas d'impossibilité à ce que Jérôme Bosch — qui était alors comme nous savons à Bois-le-Duc, qu'il ne quitta guère sans doute — ait plus ou moins collaboré à cet ouvrage ; néanmoins, jusqu'à présent nous n'en avons aucune preuve. Il ne faut pas oublier, aussi bien pour les sculptures des arcs-boutants et des linteaux des portes que pour les fonts baptismaux, que si ces différents ouvrages ont certains rapports avec les compositions du maître, ils peuvent très bien les tenir, si l'on peut s'exprimer ainsi, de l'air ambiant. Toutes les œuvres d'art d'une même époque, quel que soit leur genre, ont inévitablement et fatalement des rapports d'expression et de caractère communs. Elles appartiennent au même cycle, font partie d'un ensemble ; ces rapports s'accentuent encore quand leurs auteurs ont eu entre eux des relations de camaraderie et d'amitié.


·H·Bos · inuentor
H·Cock · excud


ECCE
Hieronymus Bos.
inventor
COCK·EXCV·1557·

CHAPITRE X

Gravures exécutées d'après les œuvres de Hieronymus Bosch, par Alart du Hameel; gravures exécutées d'après ses œuvres ou dans sa manière, par J. Cock ; C. F. van Thienen ; C. Danckertz ; P. Firens ; J. Wierck ; Corn. Galle ; etc.

La question des gravures des œuvres de Hieronymus Bosch est résolue aujourd'hui. Longtemps, M. Maurice Gossart (1) l'a écrit avec infiniment de justesse, le maître a surtout été connu comme graveur. Il semble cependant aujourd'hui surabondamment prouvé, après les savantes recherches de Renouvier (2), Pinchart (3) et Firmin-Didot (4), qu'il n'a jamais tenu la pointe et le burin. Les estampes qui, au dire de Bartsch, Duchesne, Passavant, Heenecken, Huber et Rost, Leblanc, Nager (5) et autres, seraient sorties de sa main ont été burinées, les premières, à Bois-le-Duc, par Alart du Hameel, les autres à Anvers, plus d'un demi siècle après sa mort, par Jérôme Cock, Corn. van Thienen, C. Danckertz (6), retouchées et reprises à l'occasion par Peter Bruegel. Une dernière suite, signée de Petrus Firens, J. Wierck, Corn. et Jean Galle (7), de nouveau de Jérôme Cock, représente bien des sujets familiers à Hieronymus Bosch ; mais ce ne sont probablement que des imitations de ses œuvres.

---

(1) Maurice Gossart. Ouv. cit.

(2) Renouvier. Des types et des manières des maîtres graveurs, ouv. cit. — Histoire de l'origine et des progrès de la gravure aux Pays-Bas, ouv. cit.

(3) Pinchart. Bulletin de l'Académie royale de Belgique.

(4) Ambroise Firmin-Didot. Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois, Paris, 1863.

(5) Adam Bartsch. Le Peintre graveur, 21 vol. in-8°, J. V. Degen, Wien, 1803-1821. — Duchesne aîné. Voyage d'un iconophile, Paris, 1834. — Passavant. Ouv. cit. — Heinecken. Ouv. cit. — Huber et Rost. Ouv. cit. — Leblanc. Manuel de l'amateur d'estampes, Paris, 1854. — Nagler. Neues allgemeines Künstler. Lexicon, Munich, 1835.

(6) Cornelis Danckertz ou Dankertz, graveur hollandais, né à Amsterdam en 1561, vivait encore en 1634.

(7) Petrus Firens, graveur d'origine française, qui vivait dans la première partie du XVII[e] siècle; Jean Wierix ou Wierck, graveur, né à Amsterdam ou à Anvers, en 1549 ; Cornelis Galle, graveur flamand, né à Anvers en 1576, mort en 1659 ; Jean Galle, neveu du précédent, né à Anvers en 1660, mort en 1676.

Ces gravures sont des plus rares, surtout celles burinées par Alart du Hameel. Il ne faudrait cependant pas croire, comme certains l'ont pensé, qu'elles aient été pourchassées par l'Inquisition, inquiète des allusions qu'elles renferment sur les membres du clergé et les ordres religieux. Tout cela n'était que peccadilles et ne tirait pas à conséquence. C'est leur fragilité qui les a fait disparaître.

Le grand attrait de ces différentes planches, leur importance, réside surtout en ce qu'elles font connaître des compositions de l'artiste que nous ignorerions sans elles. Alart du Hameel, l'auteur des plus remarquables de ces estampes, fut un ami de Hieronymus Bosch. Sculpteur, architecte, graveur, Alart du Hameel, né à Bois-le-Duc, on ne sait au juste à quelle date, fut reçu à l'*Illustre Lieve Vrouwe Broederschap*. Il avait épousé une certaine Maragarethe van Auweninge, morte en 1484, dont la pierre tombale, écrit M. Maurice Gossart (1), « est encore aujourd'hui enchâssée dans l'église Saint-Jean, avec son médaillon et son épitaphe » (2). Pour Alart du Hameel, il mourut à Louvain aux environs de 1510.

Alart du Hameel reproduisit au burin huit compositions de Hieronymus Bosch :

Le Serpent d'airain;

Le Jugement dernier;

Saint Christophe;

Constantin le Grand, à la tête de son armée, contemplant l'apparition de la croix;

Héraclius entrant à Jérusalem avec le bois de la croix;

L'Eléphant assiégé;

Un couple de musiciens auprès d'une fontaine;

Le jeune homme aux guirlandes;

La gravure du *Serpent d'airain,* dont on ne connaît qu'une seule épreuve conservée à la bibliothèque Albertine de Vienne, mesure $0^{m}20$ sur $0^{m}18$ et figure à gauche, au sommet d'un rocher, un serpent sur une perche, tandis qu'à droite les Israélites, au nombre de huit hommes et de deux femmes, se prosternent les bras levés en l'air; au premier plan, un autre Israélite, à genoux, enlève sa coiffure; à droite, quatre malheureux cherchent à se garantir des morsures du reptile; en haut de l'estampe, encadrée dans des décorations gothiques, se trouve la signature ou le monogramme « Bosche » (3), accompagné de la majuscule A.

---

(1) Maurice Gossart. Ouv. cit.

(2) Cette épitaphe a été reproduite par le Dr Xavier Smits, dans son ouvrage si souvent cité : De Kathedraal van 's Hertogenbosch, p. 32, et dans son autre ouvrage : Grafzerken der St. Janskerk van 'sHertogenbosch, p. 315.

(3) A moins que dans le mot Bosche il ne faille voir une abréviation de s' Hertogen Bosche, Bois-le-duc, comme le pense M. Maurice Gossart.


Hiero · Bos · inuentor ·
H. Cock · excudebat · 1567.
Masquers entrez, laisses ce gras grouleur
Bien soies venu a nostre ducasse
Chantes, iouez, la vielle de bon coeur
nous faict les gauffres assez bien grasse
buuons de ces te maluoisi garbe
ce pendant quau sot on faict la barbe
Pypt nou vry oppe · en speelt van hertten fier
backt vafelen en struyuen om wel te smeeren
tis non al keremisse syt nou vrolyck hier
dus brengt malcanderen eens van den Rynschen Cleeren
en wylt nou wt ghenuchten de sot wel scheeren


Jer. Boßhe Inuent.
Aux Quatre Vents

Le *Jugement dernier*, qui porte, comme la gravure précédente, le mot « Bosche », reproduit en haut de la composition, au milieu, le Sauveur assis sur l'arc-en-ciel, les pieds sur le globe du monde, tenant de la main droite un lys, et de la gauche une épée nue ; à ses côtés sont deux anges sonnant de la trompette ; près d'eux, sur des banderoles, en lettres gothiques, on lit cette inscription tirée de l'*Apocalypse :* « Hec est dies quam fecit dominus », à gauche, et « surgite, mortui ; venite ad judicium », à droite ; au-dessus, du même côté, la Vierge et les Apôtres, agenouillés sur des nuages, prient pour les pécheurs ; au-dessous, des anges conduisent les élus au séjour des bienheureux, et des démons traînent les damnés aux enfers ; à droite se dresse un bâtiment en flammes d'où des diables pourchassent les habitants ; à gauche, ce sont des terrains convulsés éclatant en volcans ; les premiers plans sont occupés par des monstres se livrant aux contorsions les plus étranges. La gravure, mesurant $0^{m}34$ sur $0^{m}24$, existe en trois états.

Saint Christophe, le solide géant, si populaire depuis le XIVe siècle, imploré comme Saint Roch et Saint Sébastien contre la peste, dont il suffisait encore d'avoir vu une image le matin pour ne pas mourir dans la journée, est figuré la barbe et les cheveux longs, un foulard enroulé autour du front, portant sur ses épaules l'Enfant Jésus, le globe du monde dans la main droite; il traverse un fleuve ou un bras de mer et s'appuie sur un tronc d'arbre, mordu au mollet par un énorme homard. Au premier plan, à gauche, un ermite descendu d'un ermitage placé au sommet d'un escarpement tient une lanterne allumée ; à droite, un homme étendu sur un bout de terrain est assailli par de nombreux nains ; dans les fonds apparaît un château fort ; les eaux du fleuve sont couvertes de barques chargées de guerriers, de monstres, d'êtres fantastiques, luttant et s'exterminant. En haut de l'estampe, qui mesure $0^{m}19$ sur $0^{m}33$, une longue banderole contournée à replis multipliés porte : « Cristafore ste Virtutes sît tibi tate qui de manu videt tepore ridet », ou selon Passavant (1) : « Cristafore Ste virtutis subtilitate qui de mane videt nocturno tempore ridet ». Le mot Bosche et la lettre A se retrouvent naturellement ici, le mot « Bosche » inscrit sur un étendard à droite. Les épreuves de cette planche sont plus rares que celles de la précédente.

La gravure de *Constantin le Grand* regardant l'apparition de la croix, montre, à cheval, entre un de ses officiers et le Pape Sylvestre, également montés, le souverain soulevant son chapeau, à la vue de la croix, que lui présente un ange dans les airs ; derrière l'Empereur chevauche une troupe d'hommes d'armes portant des lances et des pennons ; devant lui, deux soldats, toujours à cheval, dont

(1) Passavant. Ouv. cit.

un trompette, vus de dos ; au dernier plan, derrière des vallonnements, se dresse la Ville Eternelle entourée de murailles et de tours, à laquelle on accède par un pont ; au tout premier plan se voit un chien couvert d'une armure. La planche, mesurant 0m26 sur chaque côté, est signée en haut « Bosche », avec l'initiale A, comme les précédentes.

Héraclius entrant à Jérusalem avec la croix figure deux scènes différentes : à gauche, l'Empereur, en armure, la couronne en tête, monté sur un cheval richement harnaché, suivi d'un nombreux cortège de cavaliers, est arrêté devant une porte ogivale murée, donnant accès dans Jérusalem, par un ange placé sur un balcon qui la surmonte et lui interdit l'entrée de la Ville Sainte avec ces paroles : « C'est en marchant à sa Passion sans pourpre royale, monté sur une humble ânesse, que le roi des cieux vous a donné, à vous, son serviteur, un modèle d'humilité » ; à droite, Héraclius, cette fois, en chemise, nu-pieds, portant la croix, suivi pieusement de quatre serviteurs, se présente devant la porte de Jérusalem que rien ne l'empêchera plus de franchir. La planche, haute de 0m26 sur 0m18, porte toujours la même signature et la même lettre A.

L'*Eléphant assiégé* rentre dans la série des inventions drolatiques du maître. Un éléphant bizarrement caparaçonné, portant une tour sur son dos, est assiégé par des soldats munis des engins les plus hétéroclites. Certains de ces hommes d'armes vaincus gisent à terre, écrasés sous de bizarres et extravagantes machines ; ce ne sont, de côté et d'autre, que châteaux forts et tours, que luttes et combats, auxquels prennent part non seulement des hommes, mais aussi des cerfs, des lions, des taureaux, des ours, etc. On ne connaît que deux épreuves de cette planche, l'une à la Hof-bibliothek de Vienne, l'autre à Londres, au British Museum, dans la collection Peart ; elle porte en haut, à gauche, le nom de « Bosche », et, à droite, celui de « Hameel » précédé de l'initiale A. Faut-il voir dans l'*Eléphant assiégé* les effets du peuple oppressé, essayant d'abattre et de détruire le pouvoir du maître, du seigneur ? Peut-être, mais ce n'est pas certain.

Le couple de Musiciens, c'est un jeune homme jouant de la guitare, aux côtés d'une jeune femme, auprès d'une fontaine hexagonale surmontée d'une colonne en spirale dont le sommet est occupé par un petit Mannekenpis nu ; au pied de la fontaine, en avant de la jeune femme, dont il soulève légèrement le bas de la robe, un fou, à demi assis à terre, satisfait ses besoins naturels ; en arrière de la scène se dresse une vigne aux lourdes grappes de raisin, sur les sarments de laquelle perche un corbeau au bec entr'ouvert. Le mot « Bosche » suivi de la lettre A se trouve inscrit à gauche, au tiers de la hauteur de la planche qui mesure 0m24 sur chaque côté. On ne connaît qu'une unique épreuve au British Museum.

Le *Jeune homme aux guirlandes,* comme son titre l'indique, montre un



sacro curvatus pendere
mundo
incertum
Scilicet et


HIERONIMVS BOS INVE.
TEMERITATIS SVBITI VT VEHEMENTES SVNT IMPVLSVS QVORVM
NEC SVA PERICVLA RESPICERE NEC ALIENA FACTA IVSTA ÆSTIMATIONE PROSEQVI VALENT

élégant gentilhomme, vêtu à la mode du temps, entouré de banderoles à inscriptions amoureuses. Seule de la série, cette planche, haute de $0^{m}09$ et large de $0^{m}07$, ne porte pas le nom de Bosche, mais seulement à sa base, en lettres gothiques, celui de « Hameel ». Elle semble, néanmoins, bien appartenir à Hieronymus Bosch. Le seul exemplaire que l'on en sache appartient au Cabinet des Estampes de Dresde.

Les gravures d'Alart du Hameel, des plus rares comme nous venons de voir, ont sans aucun doute été burinées d'après des dessins à l'encre exécutés à cet effet par Hieronymus Bosch lui-même et incontestablement sous sa direction. Sortes de calligraphies minutieuses et exactes, d'un faire très exercé et très fidèle, d'une netteté qui n'exclut pas la souplesse, elles rendent clairement les compositions si compliquées et si dispersées du maître. Aucun de leurs innombrables épisodes n'est négligé ni, de leurs détails, oublié. Ces planches, où se voit la satisfaction naïve de leur auteur à conduire les lignes, à les combiner, à les varier, sont traitées d'une pointe acérée, d'ordinaire à tailles très peu croisées, dont le plus ou moins de rapprochement, le plus ou moins d'épaisseur forme les noirs, nous n'osons dire les valeurs ; elles prouvent néanmoins une maîtrise étonnante pour l'époque. Notons, en passant, qu'elles offrent, entre elles, de sensibles différences de procédés d'exécution. Les gravures du *Jugement dernier*, de *l'Eléphant armé*, du *Couple de musiciens* auprès d'une fontaine sont d'un faire beaucoup plus mince que celui du *Saint Christophe*. Ce dernier rappelle quelque peu les anciens bois allemands. Pour les planches de *Constantin le Grand* regardant l'apparition de la croix et *d'Héraclius entrant à Jérusalem*, elles témoignent d'une habileté de métier incontestablement supérieure. Qu'en déduire, qu'Alart du Hameel a eu plusieurs manières ? Ces traductions variées de la pensée de Jérôme Bosch sont-elles sorties de la même main, nous n'oserions l'affirmer. Ce qui est indiscutable, c'est qu'elles appartiennent les unes et les autres à l'aurore du XVIe siècle. N'oublions pas qu'Alart du Hameel est mort en 1510. Le maître aux banderoles dont l'œuvre est si primitive, si incertaine, si inexpérimentée, date sa première production de 1464. Il est vrai que deux ans après apparaît l'*Enfant Jésus au bain* du maître E. S. et que Martin Schongauer (1) — le beau Martin — va bientôt préluder, par ses planches de la *Mort de la Vierge* et du *Portement de croix*, à ses chefs-d'œuvre, parmi lesquels il faut mettre au premier rang sa *Tentation de Saint Antoine*.

A côté des planches d'Alart du Hameel, d'autres, burinées par des graveurs d'une époque moins reculée qui n'étaient plus les contemporains de l'artiste, repro-

---

(1) E. Galichon. Ouv. cit. ; — A. van Wurzbach. Ouv. cit. ; — Léon Rosenthal. Ouv. cit. ; — Gaston Varenne. Ouv. cit.

duisent plus ou moins fidèlement un certain nombre de peintures de Hieronymus Bosch, également disparues. Celles-ci consistent en vingt et une planches qui ne nous font en réalité connaître que vingt nouvelles compositions du maître, puisque l'une d'elles n'est qu'une variante de l'*Eléphant assiégé*, déjà interprété par Alart du Hameel.

Commençons la revue de ces gravures par les *Epreuves de Job*, la plus petite d'entre elles, qui ne mesure pas plus de 0m10 de hauteur sur 0m09 de largeur. Traitée jusqu'à un certain point dans la manière d'Alart du Hameel, elle porte, en bas, le mot « Bos », surmonté d'un couteau qui pourrait être une sorte de monogramme. Dans cette planche qui a d'incontestables rapports avec les tableaux consacrés au même sujet peints ou inspirés par Jérôme Bosch, le patriarche est représenté à peu près nu, couvert d'ulcères, assis sur son fumier, insensible aussi bien aux tourments que lui infligent des démons placés derrière lui qu'au concert que lui donnent trois musiciens lui faisant face, l'un jouant d'une trompe à grosse embouchure ; un second, de la harpe ; un troisième, de la flûte ; dans le fond, à droite, apparaît un château en flammes, sans doute la demeure de Job.

C'est ensuite le *Baptême du Christ* dont nous ne connaissons pas d'épreuve, avec la signature « Bos » ;

Le Christ mené au Calvaire, autrement dit le *Portement de croix*, composition d'une quarantaine de figures, portant : « Hieronymus Bos invenit : L. Lombard restituit et H. Cock excudit » ; ainsi que les vers latins que voici :

Vincitur insano patrum plebisqz tumultu
Pontius. atqz lupus agnum dat pr,oeses iniquus

Cumqz datus saevis ad poenam sanctus abiret
Militibus chlamydem rubri sub tegmine cocci

Vestitur vilem. species ut cuncta cruentae
Mortis imago foret. spinis circumdedit almum

Nexa corona caput. quoniam spineta benignus
Omnia nostrorum susceperat ille malorum (1).

Le *Jugement dernier*, en forme de triptyque, porte sur le volet de gauche le verset (2) : « Iustorum animae in manu Dei sunt nec attiget illos cruciatus » ;

---

(1) Voici la traduction de ces distiques, des plus incorrects : Ponce (Pilate) cède aux imprécations insensées des anciens et du peuple ; tel un loup, l'indigne gouverueur livre l'agneau. Comme la sainte victime marchait douloureuse, au supplice, elle fut revêtue, par les soldats, d'un mauvais manteau écarlate et afin que son visage présentât toutes les souffrances d'une mort horrible, on entoura sa blanche tête d'une couronne d'épines. (Le Christ) ne s'était-il pas chargé, lui si bon, de toutes les épines de nos péchés ?

(2) Ces inscriptions sont tirées de la Bible, les deux premières, du Liber Sapientiae. Ch. III. Ver. 1 et 2 ; la troisième, du Liber Psalmorum. Ch. XXIII. Ver. 7 et 9 ; mais toutes trois sont considérablement altérées.


Hieronimus bos inuē
H cock ex.

sur le volet de droite : « Impii multabuntur pro cogitationibus suis ut qui a Dne defecerunt », et sur le panneau central : « Tollite ô portae capita vestra, Attolimus fores sempiternae ut ingredietur rex ille Gloriosus ». Cette planche, signée sur le volet de gauche : « Hieronymus Bos, inventor », et sur le panneau du milieu : « Hieronymus Cock excude », n'est qu'une interprétation libre et d'un caractère beaucoup moins incisif, considérablement affaibli, du tableau du musée impérial de Vienne.

Jérôme Cock, né à Anvers en 1510, l'année même où s'éteignit, à Bois-le-Duc, Alart du Hameel, mort dans sa ville natale en 1570, est une curieuse figure. Après avoir fait le voyage d'Italie où, en 1534, il grava une suite de *Ruines* et de *Paysages* d'après son frère Matthys Cock, il revint dans sa patrie. Admis à la Gilde de Saint-Luc en 1545, il abandonna bientôt après les pinceaux pour se livrer exclusivement à la gravure et au commerce des tableaux et des estampes. « Il commandait et achetait des peintures à l'huile et en détrempe, des gravures au burin et à l'eau-forte », rapporte Carel van Mander (1), qui ajoute qu' « il devint un homme riche achetant maison sur maison ». Sa boutique, à l'enseigne des *Quatre Vents,* était fort achalandée et servait, comme l'a écrit M. Ch. Bernard (2), de rendez-vous à tous les amateurs d'Anvers et même de l'étranger. C'était une sorte d'Académie, de lieu de réunion pour les beaux esprits. Les planches de Jérôme Cock d'après Hieronymus Bosch sont parmi les principales sorties de sa pointe savante et spirituelle. Ainsi que celles de ses collaborateurs Cornelis van Thienen, Cornelis Danckertz, etc., elles sont beaucoup plus habiles, beaucoup plus expérimentées que les productions d'Alart du Hameel, témoignent d'une toute autre adresse à conduire les tailles, à les croiser ; mais, il faut le reconnaître, elles n'ont plus leur naïveté, leur saveur, leur imprévu. La science, hélas ! ne remplace pas le sentiment.

Vient ensuite la *Tentation de Saint Antoine* portant l'inscription : « Multae tribulationes justorum de omnibus iis liberabit eos Dominus », et la signature : « Hieronymus Bos inv ; H. Cock. excud. 1565 » (3).

Le sujet assez différent des représentations du même motif par le maître, avec l'édifice en ruines qui occupe le milieu de la composition, les tribulations du cénobite figurées en divers épisodes sembleraient prouver que le graveur ne s'est pas montré d'une fidélité absolue dans son interprétation.

Arrivons à *Saint Martin* (4) dans une barque, sur une rivière baignant les

(1) Carel van Mander. Ouv. cit.

(2) Ch. Bernard. Ouv. cit.

(3) Cette inscription est tirée de la Bible, Liber Psalmorum, Ch. XXXIII. Ver. 20.

(4) Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre avait été interprété dans les mêmes données par le graveur E. S. en 1466, et par le graveur W. A. en 1480. Voir : R. van Bastelaer. Ouv. cit., p. 15.

murailles d'une ville fortifiée, à côté de son cheval, assailli par une foule d'estropiés et de malingreux dont l'un grimpe sur sa monture ; le geste par lequel il donne la moitié de son manteau à un misérable cause une bataille furibonde entre ces gueux qui rampent, sautillent sur le rivage, ou nagent et clapotent dans l'eau, s'injuriant et se houspillant à qui mieux mieux; plus loin, d'autres embarcations s'éparpillent, bondées de passagers à en être submergées, dont les unes semblent assister à des joutes nautiques et les autres y prendre part.

La planche, en plus de la marque « Hieronymus Bosch inventor et H. Cock exc », porte le quatrain que voici :

De goede Sinte Martens is hier gestelt
Onder al dit grue vuyl arm gespuys,
Haer deylende synen mantele, in de stede van gelt;
Nou vechte om de proeye dit quaet gedruys.

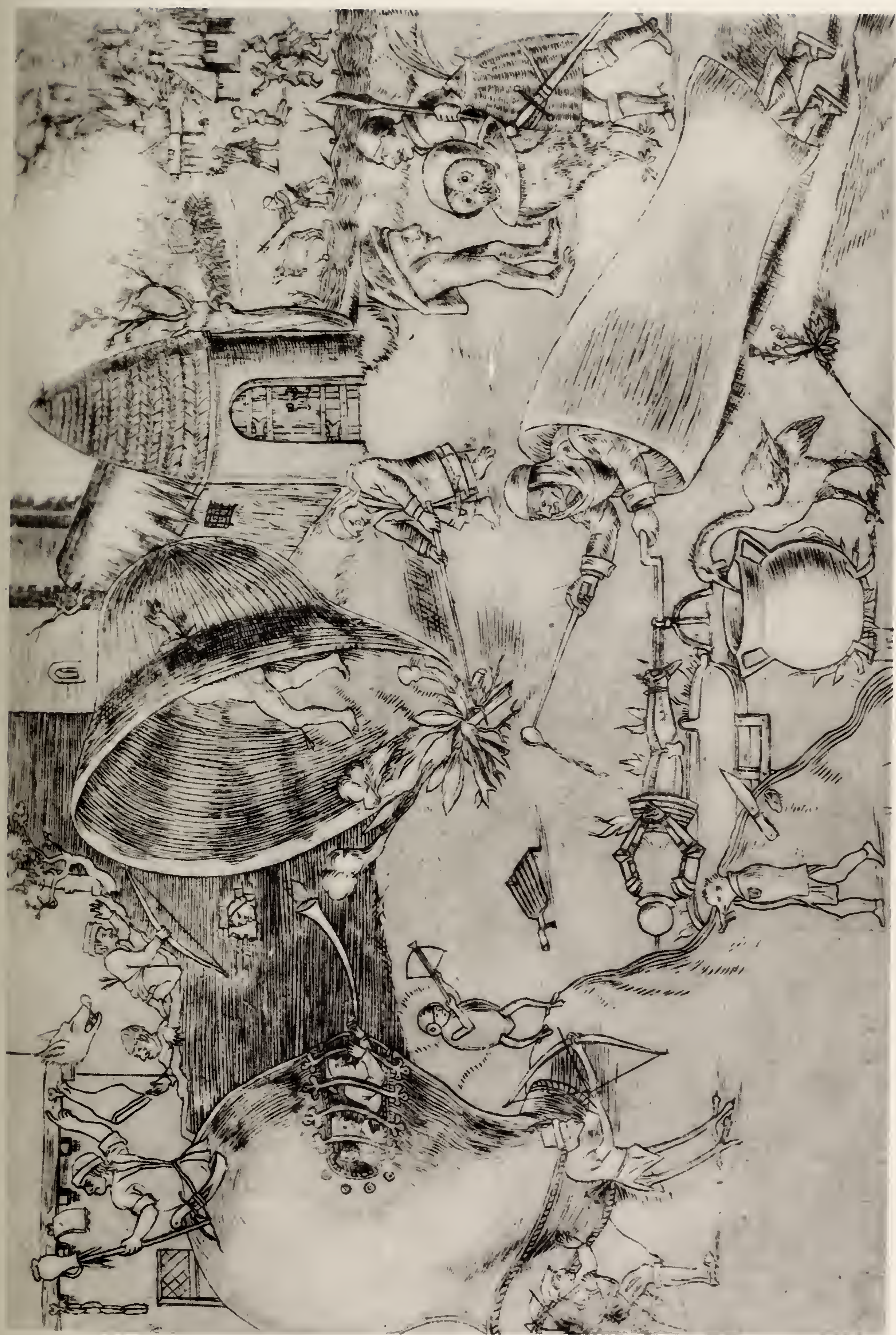
dont M. Maeterlinck (1) donne ainsi la traduction :

Le bon Saint Martin est ici représenté
Au milieu de toute cette engeance sale et pauvre ;
Il leur partage son manteau, au lieu d'argent
Et maintenant ils se battent entre eux pour l'aubaine, cette méchante espèce.

M. R. van Bastelaer (2), d'accord avec nombre d'autres critiques, est d'avis que la première idée de la composition de Jérôme Bosch qui a servi de modèle à la gravure de ces régates burlesques, comme il s'en célèbre encore de nos jours dans les kermesses flamandes, a été suggérée à l'artiste par un Mystère en l'honneur de Saint Martin, représenté de son temps, où l'acteur chargé du rôle du Saint, sans doute par suite d'une péripétie du scénario, devait quitter le rivage pour chercher à échapper à la horde de mendiants qui le harcelaient et s'embarquer à cheval ; mais que les malingreux ne l'abandonnant pas pour cela se jetaient à la nage, ou usaient de tonneaux, de paniers, de vieilles marmites pour rejoindre Saint Martin et monter sur sa barque.

La barque bleue — Die blauwe Scuyte, ou Die blau Scuyte — figure dans une embarcation qui glisse au fil de l'eau un gros bonhomme réjoui, étendu tout de son long, deux hommes et deux femmes assis à ses côtés, chantant et discourant; à l'arrière, debout, le batelier, maigre et piteux, sur la tête une cruche entourée de sarments que viennent becqueter des oiseaux, sur le dos une lyre dont les cordes semblent faites de toiles d'araignée, tient d'une main sa rame et, de l'autre, une branche de fruits; au premier plan, sur le rivage, à gauche, un

(1) L. Maeterlinck. Le genre satirique dans la peinture flamande, ouv. cit., p. 230.
(2) R. van Bastelaer. Ouv. cit.



canard ; à droite, un corbeau. M. L. Maeterlinck (1) y verrait volontiers une allusion établie par l'artiste entre le bourgeois riche et jouisseur et le poète pauvre et rêveur. Cette gravure porte les marques : « Hieronymus Bosi nventor », plus loin le monogramme PÆ et « Cock excudebat 1559, cum gratia et privilegio », avec les deux distiques que voici ; d'abord ce premier :

Daer Platbroeck speelman is en stierman in de bane
Daer sien hem de voghelen voer eenen huyben ane.

et ensuite ce second :

En al tiert syn gheselscap dat se moghen sweten
Het sullen de sanghers in de blau schuyte heeten (2).

Saint Martin à cheval dans une barque et la *Barque bleue* ne seraient-ils pas des souvenirs plus ou moins lointains de *la Nef des Fous,* de Sébastien Brandt, dont il a déjà été question, qui eut à son apparition un succès immédiat et dont les gravures figurant des fous sur des barques devinrent vite populaires?

Les deux Aveugles montrent dans un paysage flamand borné à gauche par une ferme couverte de chaume, à droite par des troncs d'arbres, deux vieillards, l'un tenant d'une main le bourdon de pèlerin, l'autre main posée sur l'épaule de son compagnon qui porte une vielle, tombant dans un fossé plein d'eau, paraphrase du verset XIV du chapitre XV de l'Evangile de Saint Mathieu : « Si un aveugle conduit un autre aveugle, ils tombent tous deux dans le fossé ». L'estampe porte l'inscription « H. Bos inventor. H. Cock excud », avec, au-dessus, le monogramme PÆ et les vers suivants :

Coecus ducem se praebet alteri coeco ;
Quod saepe nunc usuvenire lugendum est.
Quid restat autem? nisi ut viae ignari,
Qua destinatum consequi scopum detur,
Tandem in patentem uterque corruant fossam.

Traduits comme suit sur une épreuve de cette planche conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles :

---

(1) L. Maeterlinck. Le genre satirique dans la peinture flamande, ouv. cit., p. 234. — R. van Bastelaer. Ouv. cit., p. 13.

(2) Voici l'interprétation de ces deux distiques :

Là, où Platbroeck est le ménétrier et en même temps le conducteur,
là, les oiseaux le prennent pour un hibou.

Sa compagnie a beau hurler jusqu'à en transpirer
on les considère toujours comme les chanteurs de la barque bleue.

Platbroeck, dans le langage populaire néerlandais, signifie lâche, peureux et aussi eunuque. Le hibou, considéré comme un oiseau qui fuit la lumière, s'applique, en la circonstance, à l'homme borné, inintelligent. Barque bleue est l'équivalent de conte bleu, en français — Traduction et note communiquées par M. van Puyvelde.

Voyez comment le pauvre aveugle enfin se porte,
Qui sur un autre aveugle ignoramment se fie ;
Il va mal assuré, quyque fort il s'appuie
Et se tienne à son homme. Ainsi par male sorte
Tombent dans le fossé et luy et son escorte.

Ce sujet des Aveugles devint vite populaire, il l'était sans doute déjà. Il fut imité entre autres par Cornelis Metsys et Peter Bruegel. Remarque curieuse faite par M. R. van Bastelaer (1) : avec le temps, le nombre des aveugles ne fit qu'augmenter. De deux qui figurent dans la composition de Jérôme Bosch, ils montent à quatre dans celle de Peter Bruegel.

La Baleine éventrée est cette célèbre composition au motif principal figurant l'énorme cétacé échoué sur le rivage, dont un homme, à l'aide d'un formidable coutelas à dents de scie, ouvre les flancs d'où s'échappent, ainsi que de sa gueule ouverte, une multitude de poissons qui se mangent entre eux ; au premier plan, dans une barque, sont assis deux pêcheurs — entre eux se trouve le mot « Ecce » — dont le plus âgé dit à l'autre, comme le porte une inscription : « Vois, mon fils, je le sais depuis longtemps, les gros poissons mangent les petits ». Sur le coin inférieur de la planche on lit, à gauche : « Hieronymus Bos inventor », au-dessous le monogramme et sur le coin inférieur, à droite : « Cock excu. 1537 », puis, au-dessous, la phrase : « Grandibus exigui sunt pisces piscibus esca ».

Il existe à l'Albertine de Vienne un dessin daté de 1550 et signé de Bruegel, qui représente, à quelque chose près, la composition inversée de Hieronymus Bosch.

Viennent ensuite deux *Fêtes de Carnaval*. Une première où, dans l'intérieur d'une chambre, au-dessus d'une cheminée, sous la gravure représentant un coq et un hibou en pèlerin, est l'inscription : « Hiero. Bos inventor », variante ou plutôt reproduction, plus poussée, plus achevée, mais néanmoins littérale, du dessin de la bibliothèque Albertine de Vienne ; au bas de la planche on lit : « H. Cock excudebat 1567 », et dans la marge :

Masquers entrez, laisses ce gras grouleur
Bien soies venu a nostre ducasse
chantes, jouez, la vielle de bon cœur
nous faict les gauffres assez bien grasse
buvons de ces te malvoisi garbe
ce pendant quau sot on faict la barbe

Pypt nou vry oppe ; en speelt van hertten fier
backt wafelen en struyven om wel te smeeren
tis non al keremisse syt nou vrolyck hier
dus brengt malcanderen eens van den Rynschen Cleeren
en wylt nou wt ghenuchten de sot wel scheeren.

(1) R. van Bastelaer. Ouv. cit.



Une seconde, dans laquelle se trouve un buste de Saint Jacques, porte : « Hier. Bos. inve. Corn. Van Tienen excud ».

Les planches des *Mendiants, infirmes et malingreux,* ne sont, elles aussi, que la reproduction du dessin de mendiants, d'infirmes, de malingreux de la bibliothèque Albertine.

Sur la première se trouve l'inscription : « Jer. Bosche invent. Aux Quatre vents », avec la légende :

Aldat op den blauwen trughel sack ghecne leeft
Gaet meest al Cruepele op beyde syden
Daerom den Cruepelen Bisschop, veel dienaers heeft
Die om een vette proue den rechten ghanck myden (1).

dont voici la traduction empruntée à M. Maeterlinck :

Celui qui tient à vivre de la besace
Boite presque toujours des deux côtés ;
C'est pour cela que l'évêque boiteux a un nombreux entourage,
Qui pour une grasse prébende évite de marcher droit.

La seconde porte : « Jeron Bosch. invent. Aux Quatre vents », puis :

« Dese Ieronimus bosch drollen, lang geprophiteert
Siet hoe elck synen stryt hier den sin gheeft

Soo ongheschickt, nu oock tsweerelts stryt verabuyseerd
Alsoo dat elck vat, geeft wt sulcks hy in heeft.

La troisième, « Jeronimus Boss invent. Antwpia. A. fe. 1599 », et la légende :

Wel gaender creupele op bey de syden
Die om een vette proye, den rechten ganck-myden.

Nous avons déjà décrit un *Saint Christophe* dans la série des gravures données à Alart du Hameel ; en voici un autre, portant dans la marge : « J. Kock, C. Dankertz ex. » et la légende :

Aspicis ut sacro curvatus pondere pinu
Sulciat incertum per freta caeca pedem
Littore noctivago praetendit lumina mundo
Non bene canities, sed mage grata Deo.
Scilicet et pinu fidei, verigz Lucerna Pictum
Littora, caelestem tendimus in patriam (2).

Ce second *Saint Christophe,* fort différent du premier, composé dans un tout autre sentiment, gravé dans un esprit également différent, montre le Saint traversant les flots tumultueux d'une rivière appuyé sur un long bâton, les

(1) L. Maeterlinck. Le genre satirique dans la peinture flamande, ouv. cit., p. 225.

(2) Ces vers semblent pouvoir se traduire ainsi : Regarde comme ployant sous son poids sacré, le vieillard aux cheveux blancs, guide avec son bâton, son pied incertain, à travers les sombres eaux. Il tourne ses regards vers le rivage plongé dans la nuit, se confiant plus en la faveur divine qu'au monde. C'est ainsi qu'appuyé sur le bâton de la foi, nous tendons vers les radieux rivages de la céleste patrie.

épaules ployant sous la charge d'un énorme globe du monde sur lequel est assis l'Enfant Jésus ; à gauche, se voient des grèves, des tours, des montagnes ; à droite, sur un bout de terrain, au pied d'un tronc d'arbre dont les branches enserrent une chaumière, un ermite éclaire le passeur à l'aide d'une lanterne.

Cette gravure mesure $0^{m}31$ de largeur sur $0^{m}24$ de hauteur.

Saint Sébastien attaché à la colonne de son martyre, mesurant $0^{m}11$ de hauteur sur $0^{m}08$ de largeur, montre, pour toute signature, la lettre B et le couteau que nous avons rencontrés sur les *Epreuves de Job.*

Voici un second *Eléphant assiégé,* déjà gravé avec autrement de caractère, par Alart du Hameel, ce qui nous dispense de le décrire ; haut de $0^{m}40$ sur $0^{m}54$ de large, il porte : « Hieronymus Bos inve. H. Cock excud. » avec ces lignes dans la marge de l'estampe : « Temeritatis subiti ut vehementes sunt impulsus ; quorum ictibus hominum mentes concussae, nec sua pericula respicere, nec aliena facta justa aestimatione prose quivalent ».

L'*Ecaille voguant sur l'eau,* haute de $0^{m}28$ sur $0^{m}19$ de largeur, porte au bas de la planche, à droite, dans une sorte de cartouche : « Hieronimus Bos inve. H. Cock ex. 1562 ». Elle figure, dans une écaille de moule entr'ouverte, des gens faisant de la musique sur des instruments en partie grotesques, s'embrassant à pleine bouche, mangeant, rendant par-dessus bord le superflu de leur ripaille ; à travers l'écaille supérieure, du fond de l'esquif, passe un arbre sur les branches duquel sont perchés un hibou et un autre oiseau, suspendues une cruche et une jatte.

Une autre planche, *La Sobriété des Moines,* inutile d'insister sur le sujet, porte les mots : « Hieronimus Bos inv. et H. Cock. Exc. 1562 ».

Puis vient un *Charlatan* faisant rendre une souris à un malade, portant la mention : « Jheronymus Bosch inventor. B. S. fecit ». Sur la bordure du vêtement de l'opérateur on lit : « D. Marcolenus R. V. ».

Finissons cette revue par la *Satire de la Chevalerie* traitée comme les *Epreuves de Job,* dans le caractère maigre et sec des gravures de Alart du Hameel, figurant au milieu de la composition un rustre enfumant un homme caché sous une cloche, sur lequel des arbalétriers déchargent leurs arcs ; à gauche, un énorme casque, dont le cimier consiste en un paysan tenant un pot de bière au bout d'un bâton, sert de prison à divers personnages dont l'un souffle dans une longue trompette ; au dernier plan, entre autres épisodes, une vieille femme arrose un chevalier bardé de fer, embroché et rôtissant sur un brasier.

Le casque à l'emploi si original, figuré dans cette gravure, se rencontre dans maintes et maintes œuvres de Jérôme Bosch, qui semble avoir eu pour cette coiffure guerrière un goût tout particulier. On en trouve jusqu'à sept croquis dans le dessin dernièrement identifié au Louvre ; un autre figure dans la

Descente du Christ aux limbes, plus ou moins empruntée au maître de Bois-le-Duc par Peter Bruegel.

Mais revenons à la *Satire de la Chevalerie,* dont les divers motifs, selon M. L. Maeterlinck (1), semblent la revanche rêvée par les prolétaires qui, dans leur révolte sauvage, deviennent, à leur tour, les bourreaux de leurs anciens persécuteurs.

Bien d'autres gravures passent pour avoir été burinées d'après Hieronymus Bosch ; certifier l'authenticité de ces planches serait certainement aller trop loin. Ce qui est hors de doute, c'est que nombre d'entre elles rappellent le maître, étant tout au moins exécutées dans sa manière et son style.

De celles-ci signalons à part l'*Eglise triomphante* (2), mesurant $0^{m}09$ sur chaque côté, dont une épreuve appartient au Cabinet des Estampes de Paris ; elle est figurée par une femme debout, drapée, aux longues ailes éployées, brandissant une épée de la main gauche et tenant par les cheveux, dans la main droite, une tête qu'elle vient de trancher ; autour d'elle, des démons fuient de tous côtés.

Citons ensuite : l'*Avare dans sa cellule,* l'*Ivresse et la Gourmandise, Un fou rase un autre fou,* la *Graisse et l'andouille*, une *Vision,* toutes signées H. Cock ; un *Portement de croix,* sorti du burin de Cornelis Galle ; deux *Tentations de Saint Antoine*, l'une gravée par Petrus Firens, l'autre par J. Wierck ; une *Femme assise sur les genoux d'un homme* et une *Famille de fous,* provenant de l'officine, Aux Quatre vents ; une *Société à table;* une *Bataille ; Jésus entre Marie et Saint Jean ; Saint Michel terrassant les démons ; Saint Antoine au milieu des diables ; Jésus mort sur les genoux de sa mère* et soutenu par Saint Jean et *Saint Jean à Pathmos.*

Ces différentes planches ont été burinées par les divers graveurs dont elles portent les signatures, employés par Jérôme Cock, sous sa direction, à ses dépens ; certaines par lui-même.

Pour la gravure connue sous le nom de *Sorgheloos Leven* — La vie sans souci — de Cornelis Galle, quoique le sujet en ait été, d'ordinaire, attribué à Jérôme Bosch, il n'est pas de lui, mais bien de Jean Verbeeck, de Malines.

Signalons, enfin, les trois gravures sur bois de la *Tentation de Saint Antoine,* de *Saint Jean à Pathmos* et de *Saint Antoine au désert,* de l'Histoire des peintres de Carel van Mander — édition de Jongh — qui passent pour avoir été exécutées d'après des dessins de Jérôme Bosch.

---

(1) L. Maeterlinck. Le genre satirique dans la peinture flamande, ouv. cit.

(2) La gravure cataloguée par Renouvier, sous le titre de *Saint Michel terrassant les démons,* est sans doute la même que celle de l'*Église triomphante.*

CATALOGUE

DE L'ŒUVRE DE HIERONYMUS BOSCH

PEINTURES DE HIERONYMUS BOSCH, DE SON ÉCOLE ET DE SES IMITATEURS LES PLUS PROCHES

1 L'ADORATION DES MAGES. — Triptyque. Panneau central. H. 1.33 ; l. 0.71.
LE DONATEUR ET SAINT PIERRE. Volet de gauche.
LA DONATRICE ET SAINTE AGNÈS (?). Volet de droite.

Musée du Prado, Madrid.

VARIANTES :
Eglise d'Anderlecht-lez-Bruxelles. — Rijksmuseum, Amsterdam. — Musée de Saint-Omer. — Provinzial Museum, Bonn. — Galerie de lord Lesconfield, Petworth, Angleterre. — Collection Eugène Boismen, Nantes. — Anciennement coll. Seymours, Londres.

2 L'ADORATION DES ROIS. H. 0.72 ; l. 0.56.

Metropolitan Museum, New-York, Etats-Unis.

3 L'ADORATION DES BERGERS. H. 0.74 ; l. 0.60.

Musée de Cologne.

VARIANTE :
Musée de Bruxelles.

4 LE COURONNEMENT D'ÉPINES. — SAINT MICHEL et la CHUTE DES ANGES REBELLES. Dans les angles. H. 1.65 ; l. 1.95.

Casita de Abajo, Escurial.

5 LE COURONNEMENT D'ÉPINES. — SAINT MICHEL et la CHUTE DES ANGES REBELLES. Dans les angles. — Triptyque. Panneau central.
L'ARRESTATION DU CHRIST. Volet de gauche.
LA FLAGELLATION DU CHRIST. Volet de droite.

Musée provincial, Valence, Espagne.

VARIANTE
du *Couronnement d'épines* de l'Escurial et du *Christ injurié* du Musée d'Anvers.

6 LE CHRIST INJURIÉ. H. 0.85 ; l. 0.69.

Musée d'Anvers.

7 LE CHRIST AU PRÉTOIRE. H. 0.75 ; l. 0.61.

Anc[t] Coll. Kaufmann, Berlin.

8 LE CHRIST DEVANT PILATE. H. 0.85 ; l. 1.05.

Princeton Art Museum, Etats-Unis.

9 Le Christ présenté au peuple.

Coll. N. B. Paterson, Londres.

Variantes :

Coll. John G. Johnson, Philadelphie, Etats-Unis. — Rijksmuseum, Amsterdam. — Académie des Arts, Berlin. — Musée de Bonn. — Coll. Camberlyn d'Amougies, Pepinghem, Belgique. — Coll. particulière, Trèves. — Certaines de ces variantes rappellent également le ***Couronnement d'épines*** de l'Escurial, le ***Christ injurié*** du Musée d'Anvers et le ***Christ devant Pilate*** du Princeton Art Museum, Etats-Unis

10 Le Portement de croix. H. 1.94 ; l. 1.50.

Monastère de l'Escurial.

11 Le Portement de croix. H. 0.72 ; l. 0.78.

Musée de Gand.

12 Le Portement de croix.

Coll. Ch.-Léon Cardon, Bruxelles.

13 Les Délices terrestres. — Triptyque. Panneau central. H. 2.20 ; l. 1.95.
Le Paradis terrestre. Volet de gauche.
L'Enfer. Volet de droite.

Monastère de l'Escurial.

Variantes :

Panneau central, Coll. Ch.-Léon Cardon, Bruxelles. — Coll. Lucas Moreno, Paris. — Volets : Musée du Prado, Madrid.

14 Le Char de foin. Triptyque. — Panneau central. H. 1.62 ; l. 1.05.
La Chute des anges rebelles et le Paradis terrestre. Volet de gauche.
L'Enfer. Volet de droite.
Un Vagabond. Volets extérieurs.

Monastère de l'Escurial.

Variantes :

Panneau central, palais d'Aranjuez, Espagne. — Volet de gauche, Musée du Prado, Madrid. — Volet de droite, Monastère de l'Escurial. — Musée du Prado, Madrid (***Vision de Tondale***).

15 Le Christ chassant les marchands du temple. H. 0.76 ; l. 0.60.

Coll. Claude Philipps, Londres.

16 Les Sept Péchés capitaux. Panneau en carré. — La Mort, le Jugement dernier, le Paradis et l'Enfer aux angles. H. 1.20 ; l. 1.50.

Monastère de l'Escurial.

17 L'Enfer ou le Purgatoire. H. 0.57 ; l. 0.54.

Coll. Demogé, Paris.

Variante :

Coll. Ollivier, Paris.

18 Une Ame conduite par un ange (Signé P. H. — Peter Huys). H. 0.35 ; l. 0.78.

Musée du Prado, Madrid.

19 Fantaisie morale.

Coll. José Lazaro, Madrid.

20 Fantaisie grotesque (Signé Peter Huys). H. 0.86 ; l. 0.82.

Musée du Prado, Madrid.

21 Paysage fantastique (Style de Peter Huys). H. 0.49 ; l. 0.64.

Musée du Prado, Madrid.

22 Les Epreuves de Job. H. 0.67 ; l. 1.41.

Musée de Douai.

Variante :

Coll. Max de Coninck, Dieghem lez-Bruxelles.

23 Le Jugement dernier. — Triptyque. Panneau central.

La Chute des anges rebelles et le Paradis terrestre. Volet de gauche.

L'Enfer. Volet de droite.

Saint Bavon. Volet extérieur de gauche.

Saint Jacques. Volet extérieur de droite.

Académie des Beaux-Arts, Vienne.

Variantes :

Kaiser Friedrich Museum (de l'école de Cranach le Vieux), Berlin. — Musée de Bruxelles (pourrait être de Jean Mandyn). — Musée de Bruges, triptyque (pourrait être de H. Met de Bles). — Coll. Maeterlinck (pourrait être de H. Met de Bles), Gand. — Musée de Douai (panneau à deux faces ; sur l'autre face, *La Vierge abritant sous son manteau les religieux de l'ordre de Citeaux*).

24 Le Jugement dernier. H. 0.70 ; l. 1.05.

Anc[t] Coll. Pacculy, Paris.

25 Les Chatiments de l'Enfer.

Coll. Harrach, Vienne.

26 La Descente du Christ aux Enfers.

Musée Impérial de Vienne.

27 La Descente du Christ aux Enfers.

Palais royal de Hampton Court, Angleterre.

28 Le Jugement dernier. — Les sept Œuvres de Miséricorde. — Les sept Péchés capitaux (Imitation de Bosch en certaines parties). H. 1.12 ; l. 1.74.

Musée d'Anvers.

29 Les différents épisodes de la Passion (Ecole de Henri de Clève). H. 1.12 ; l. 1.74.

Musée d'Anvers.

30 Saint Jérôme, Saint Antoine et Saint Gilles. — Triptyque. Saint Jérôme. Panneau central. H. 0.84 ; l. 0.61.

Saint Antoine. Volet de gauche. H. 0.84; l. 0.36.

Saint Gilles. Volet de driote. H. 0.84 ; l. 0.36.

Musée Impérial de Vienne.

31 Le Martyre de Sainte Julie. — Triptyque. Panneau central. H. 1.00 ; l. 0.60.

Saint Antoine. Volet de gauche. H. 1.00 ; l. 0.25.

Le Port de Capo Corso. Volet de droite. H. 1.00 : l. 0.25.

Musée Impérial de Vienne.

32 Saint Jean a Pathmos. Revers du panneau. La Passion du Christ.

Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

33 La Tentation de Saint Antoine. — Triptyque. Panneau central. H. 1.31 ; l. 1.18.

Saint Antoine évanoui. Volet de gauche.

Autre Tentation de Saint Antoine. Volet de droite.

L'Arrestation du Christ. Volet extérieur de gauche.
Le Portement de croix. Volet extérieur de droite.

Palais de Necessidades, Lisbonne.

Variantes :
Musée de Bruxelles, triptyque. — Monastère de l'Escurial. — Rijksmuseum, Amsterdam. — Musée d'Anvers. — Musée de Bonn. — Musée Impérial de Vienne. — Coll. du duc d'Anhalt, Woerlitz, Allemagne. — Coll. Cels, Bruxelles. — Coll. Blundell, Liverpool. — Coll. Mayer van den Bergh (pourrait être de Peter Huys), Anvers. — Coll. Durrieu (de Peter Huys), Paris. — Galerie Corsini (de Jean Mandyn), Florence. — Galerie Colonna, Rome. — Galerie Doria, Gênes.

34 La Tentation de Saint Antoine. H. 0.59 ; l. 0.80.
Coll. Ch. Brunner, Paris.

Variante :
Anc[t] coll. Haro, Paris.

35 La Tentation de Saint Antoine. H. 0.49 ; l. 0.51.
Musée du Prado, Madrid.

36 La Cure de la folie. H. 0.49 ; l. 0.39.
Musée du Prado, Madrid.

Variantes :
Rijksmuseum, Amsterdam. — Musée de Saint-Omer.

37 L'Enfant prodigue. Panneau rond ; diamètre 0.63.
Coll. Figdor, Vienne.

38 Le Charlatan. H. 0.60 ; l. 0.72.
Musée de Saint-Germain-en-Laye, France.

Variante :
Galerie Crespi, Milan.

39 Saint Jacques triomphant du Magicien. Revers du panneau. Mendiants a la porte d'un couvent.
Musée de Valenciennes.

40 Concert allégorique.
Coll. Pontalba, Senlis.

41 Concert dans une barque (La Nef des Fous). H. 0.59 ; l. 0.33.
Coll. C. Benoit, Paris.

42 La Sirène a sa toilette. Panneau rond ; diamètre 0.20.
Musée de Douai.

PEINTURES PERDUES DE HIERONYMUS BOSCH

43 La Fuite en Egypte.
Cité par Carel van Mander.

44 Le Christ délivrant les Patriarches dans les limbes.
Cité par Carel van Mander.

45 Le Portement de Croix.
Cité par Carel van Mander.

46 Le Portement de Croix.
Église Sainte-Pharaïlde, de Gand.

47 Un Moine discutant avec un hérétique.
Cité par Carel van Mander.

48 Un Prodige.
Cité par Carel van Mander.

49 La Création du Monde.
Cathédrale de Bois-le-Duc.

50 Abigaïl prosterné devant le roi David.
Cathédrale de Bois-le-Duc.

51 L'Adoration des Rois.
Cathédrale de Bois-le-Duc.

52 Le Siège de Bethulie.
Cathédrale de Bois-le-Duc.

53 Le Meurtre d'Holopherne.
Cathédrale de Bois-le-Duc.

54 La Fuite des Assyriens.
Cathédrale de Bois-le-Duc.

55 Mardochée et Esther.
Cathédrale de Bois-le-Duc.

56 Triomphe du peuple juif.
Cathédrale de Bois-le-Duc.

57 L'Entrée du Christ a Jérusalem. — Triptyque. Panneau central.

58 La Nativité et la Résurrection. Volets.
Cathédrales de Bois-le-Duc et de Bonn.

59 Le Christ en croix avec le Limbe des patriarches.
Coll. de l'archiduc Ernest.

60 Sicut erat in diebus Noé.
Coll. de l'archiduc Ernest.

61 Chirurgiens extrayant la pierre de folie.
Coll. de l'archiduc Ernest.

62 La Tentation de Saint Antoine.
Inventaire de la succession de Rubens.

63 Têtes.
Inventaire de la succession de Rubens.

64 Têtes.
Inventaire de la succession de Rubens.

65 Banquet de noce (à la façon de Jérôme Bosch).
Inventaire de la succession de Rubens.

66 La Tentation de Saint Antoine.
Cabinet du Chanoine Wauters, Bruxelles.

67 La Tentation de Saint Antoine.
Cabinet du Chanoine Wauters, Bruxelles.

68 La Fortune.
Palais Grimani, Venise.

69 Diableries et visions.
Palais Grimani, Venise.

70 La Baleine engloutissant Jonas.
Palais Grimani, Venise.

71 Aveugles chassant une truie.
Coll. de Philippe II, roi d'Espagne.

72 Danse a la mode de Flandre.
Coll. de Philippe II, roi d'Espagne.

73 Sorcière débarbouillant un personnage.
Coll. de Philippe II, roi d'Espagne.

74 L'Éléphant armé.
Coll. de Philippe II, roi d'Espagne.

75 Le Voyage du Christ aux Enfers.

Coll. de Philippe II, roi d'Espagne.

76 La Tentation de Saint Antoine. — Triptyque. Saint Antoine un livre a la main. Panneau central.

77 Saint Antoine a genoux et Saint Antoine une cloche a la main. Volets.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

78 Une Fête de Carnaval.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

79 Un Mariage.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

80 Une Orgie.

Cité par Cean Bermudez.

81 L'Homme sur la glace.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

82 Tête de Cheval mort décharnée.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

83 Un Enfant monstrueux.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

84 Un gros souffleur.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

85 Un aveugle conduisant un autre aveugle.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

86 Le Tribunal Suprême. — Peinture à l'huile.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

87 Saint Christophe traversant une rivière.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

88 Saint Christophe et Saint Antoine.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

89 La Tentation de Saint Antoine. — Effet de nuit.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

90 Un Sorcier.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

91 Une Maison avec une vieille sur la porte.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

92 Saint Martin entouré de pauvres.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

93 Saint Martin entouré de pauvres. — Esquisse.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

94 Saint Martin entouré de pauvres. — Esquisse.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

95 Caresme et Charnage.

Inventaires des palais royaux d'Espagne.

96 Le Marchand de soufflets.

Anc. Coll. de l'évêque de Siguenza.

97 Le Joueur de Cornemuse.

98 Le Christ mené au calvaire.

99 Le Jugement dernier (gravé par Alart du Hameel).

Etc., etc.

PRINCIPALES PEINTURES ATTRIBUÉES A HIERONYMUS BOSCH PASSÉES EN VENTE PUBLIQUE

100 Le Jugement dernier.

Vente Férol, Paris, 1827.

101 Saint Roch.

Vente Simons, Paris, 1847.

102 Le Jugement dernier.
Vente Standisch, 1853.

103 Sujet allégorique.
Vente du roi Louis-Philippe, Londres, 1853.

104 La Nativité
Vente Baynton, 1853.

105 L'Adoration des Bergers.
Vente Baynton, 1853.

106 L'Adoration des Mages.
Vente Weyer, Cologne, 1862.

107 Le Christ en Croix.
Vente Lopez Cepero, 1868.

108 La Vierge et l'Enfant Jésus.
Vente Quenisson, 1869.

109 L'Adoration des Mages.
Vente Wolsey, 1869.

110 L'Adoration des Mages.
Vente R. Sabatier, Paris, 1883.

111 Le Jugement dernier.
Vente Nieuwenhuys, 1883.

112 Le Jugement dernier.
Vente Odiot, Paris, 1890.

113 Le Riche et la Mort.
Vente Grignon-Dumoulin, Paris, 1900.

114 L'Enfer. Volets de triptyque.
Vente Desping, Paris, 1900.

115 La Tentation de Saint Antoine. Triptyque.
Vente Guimbail, Amsterdam, 1905.

DESSINS DE HIERONYMUS BOSCH OU DE SON ÉCOLE

1 Croquis pour une Tentation de Saint Antoine.
Musée du Louvre, Paris.

2 Concert dans une barque (la nef des fous).
Musée du Louvre, Paris.

3 Un Charlatan. — Concert charivarique. Sur une même feuille, le premier au recto, le second au verso.
Musée du Louvre, Paris.

4 Croquis de mendiants, d'infirmes, etc.
Bibliothèque Albertine, Vienne.

5 Une Fête de Carnaval.
Bibliothèque Albertine, Vienne.

6 Croquis de deux Femmes.
Bibliothèque Albertine, Vienne.

7 Scène dans une barque.
Académie des Beaux-Arts, Vienne.

8 La Vierge et Saint Jean au pied de la Croix.
Cabinet des Estampes, Dresde.

9 Deux Figures de Femmes affrontées.
Cabinet des Estampes, Dresde.

10 Deux Figures fantastiques.
Cabinet des Estampes, Dresde.

11 La Tentation de Saint Antoine.
Cabinet des Estampes, Berlin.

12 Danse de Paysans.
Cabinet des Estampes, Berlin.

13 La Vierge appuyée sur Saint Jean.
Pinacothèque, Munich.

14 Femme rasant un Paysan.
British Museum, Londres.

15 Croquis de Personnages grotesques.
University Galleries, Oxford.

16 Croquis de Personnages grotesques.
University Galleries, Oxford.

17 Réunion de dix Figures.
Coll. Pierpont Morgan, Londres.

TAPISSERIES DONT LES CARTONS SONT ATTRIBUÉS A HIERONYMUS BOSCH

1 Les délices terrestres.
Palais royal, Madrid.

2 Le Départ de Saint Antoine pour la retraite.
Palais royal, Madrid.

3 Saint Antoine tenté par les démons.
Palais royal, Madrid.

4 Saint Antoine en prière au mont Colzin.
Palais royal, Madrid.

GRAVURES EXÉCUTÉES PAR ALART DU HAMEEL, H. COCK ET AUTRES, D'APRÈS HIERONYMUS BOSCH

1 Le Serpent d'airain. Alart du Hameel. H. 0.26; l. 0.19.
Bibliothèque Albertine, Vienne.

2 Le Jugement dernier. Alart du Hameel. H. 0.24; l. 0.35.
Palais des Beaux-Arts de la Ville (Coll. Dutuit), Paris. — Cabinet des Estampes, Amsterdam. — British Museum, Londres. — University Galleries, Oxford. — Bibliothèque Albertine et Hof-Bibliothek, Vienne. — Cabinet des Estampes, Berlin. — Cabinet des Estampes, Dresde. — Cabinet des Estampes, Francfort.

3 Saint Christophe portant l'Enfant Jésus. Alart du Hameel. H. 0.20; l. 0.34.
Cabinet des Estampes, Amsterdam. — University Galleries, Oxford. — Bibliothèque Ambroisienne, Vienne.

4 Constantin le Grand, a la tête de son armée, contemplant l'apparition de la vraie croix. Alart du Hameel. H. 0.24; l. 0.20.
British Museum, Londres. — University Galleries, Oxford. — Coll. Rothschild, Paris.

5 Héraclius entrant a Jérusalem avec le bois de la croix. Alart du Hameel. H. 0.20; l. 0.19.
Palais des Beaux-Arts de la Ville (Coll. Dutuit), Paris. — British Museum, Londres. — Hof-Bibliothek, Vienne.

6 L'Eléphant assiégé. Alart du Hameel. H. 0.20; l. 0.33.
British Museum, Londres. — Hof-Bibliothek, Vienne.

7 Un couple de musiciens auprès d'une fontaine. Alart du Hameel. H. 0.24 ; l. 0.12.
British Museum, Londres.

8 Le Jeune homme aux guirlandes. Alart du Hameel. H. 0.09 ; l. 0.07.
Cabinet des Estampes, Dresde.

9 Les Epreuves de Job. H. 0.10 ; l. 0.09.
University Galleries, Oxford.

10 Le Baptême du Christ.

11 Le Portement de Croix. L. Lombard et H. Cock.
Coll. Ollivier, Paris.

12 Le Jugement dernier. Triptyque. H. Cock. Panneau central. H. 0.32 ; l. 0.23.

La Chute des anges rebelles et le Paradis terrestre. H. Cock. Volet de gauche. H. 0.32 ; l. 0.12.

L'Enfer. H. Cock. Volet de droite. H. 0.32 ; l. 0.12.
Cabinet des Estampes, Paris. — Cabinet des Estampes, Bruxelles. — Coll. Ollivier, Paris.

13 La Tentation de Saint Antoine. H. Cock. H. 0.32 ; l. 0.42.
Cabinet des Estampes, Paris. — Cabinet des Estampes, Bruxelles.

14 Saint Martin dans une barque assailli par des mendiants. H. 0.33 ; l. 0.42.
Cabinet des Estampes, Paris. — Cabinet des Estampes, Bruxelles. — Coll. Ollivier, Paris.

15 La Barque bleue. H. Cock. H. 0.23 ; l. 0.29.
Cabinet des Estampes, Paris. — Coll. Speltinckx, Gand.

16 Les deux Aveugles. H. Cock. H. 0.19 ; l. 0.25.
Cabinet des Estampes, Paris. — Cabinet des Estampes, Bruxelles.

17 La Baleine éventrée. H. Cock. H. 0.21 ; l. 0.30.
Cabinet des Estampes, Paris. — Cabinet des Estampes, Bruxelles.

18 Une Fête de Carnaval. H. Cock. H. 0.20 ; l. 0.28.
Cabinet des Estampes, Paris. — Cabinet des Estampes, Amsterdam.

19 Une Fête de Carnaval. C. van Tienen.

20 Mendiants, infirmes et malingreux. Aux Quatre vents.
Cabinet des Estampes, Bruxelles.

21 Mendiants, infirmes et malingreux. Même sujet. Aux Quatre vents.

22 Mendiants, infirmes et malingreux. Même sujet. Antwpia. A. fe.
Cabinet des Estampes, Paris.

23 Saint Christophe traversant une rivière. J. Cock, C. Dankertz. H. 0.24 ; l. 0.19.
Cabinet des Estampes, Paris.

24 Saint Sébastien attaché a une colonne. B. H. 0.11 ; l. 0.08.
University Galleries, Oxford.

25 L'Éléphant assiégé. H. Cock. H. 0.40 ; l. 0.54.
Cabinet des Estampes, Paris. — Cabinet des Estampes, Amsterdam.

26 L'Écaille voguant sur l'eau. H. 0.20 ; l. 0.29.
Cabinet des Estampes, Paris. — Cabinet des Estampes, Amsterdam.

27 La Sobriété des moines. H. Cock.
28 Le Charlatan faisant rendre une souris a un malade. B. S.
29 La Satire de la Chevalerie.
Cabinet des Estampes, Bruxelles.

GRAVURES EXÉCUTÉES PAR H. COCK ET AUTRES DONT LA COMPOSITION EST ATTRIBUÉE A HIERONYMUS BOSCH

30 L'Eglise triomphante. H. 0.09 1/2 ; l. 0.09.
Cabinet des Estampes, Paris. — Coll. Ollivier, Paris.

31 L'Avare dans sa cellule. H. Cock. H. 0.21 ; l. 0.29.
Cabinet des Estampes, Paris. — Cabinet des Estampes, Bruxelles.

32 L'Ivresse et la Gourmandise. H. Cock.
33 Un Fou rase un autre Fou. H. Cock.
34 La Graisse et l'Andouille. H. Cock.
35 Une Vision. H. Cock.
36 Le portement de Croix. Corn. Galle.
37 La Tentation de Saint Antoine. Petr. Firens.
38 La Tentation de Saint Antoine. J. Wiercx.
39 Saint Antoine au milieu de diables.
40 Une Femme assise sur les genoux d'un Homme. Aux Quatre vents.
41 La Famille des Fous. Aux Quatre vents.
42 La Société a Table.
43 Une Bataille. H. 0.29 ; l. 0.42.
44 Jésus entre Marie et Saint Jean. H. 0.33 ; l. 0.24.
Anc. Coll. Delbecq.

45 Jésus mort sur les genoux de sa mère soutenu par Saint Jean. Six autres sujets dans les fonds.
Anc. Coll. Delbecq.

GRAVURES SUR BOIS DONT LA COMPOSITION EST ATTRIBUÉE, SANS PREUVES, A HIERONYMUS COCK

46 La Tentation de Saint Antoine. H. 0.26 ; l. 0.38.
47 Saint Antoine au désert.
48 Saint Jean a Pathmos. H. 0.27 ; l. 0.34.

TABLE DES PLANCHES

PEINTURES

DESSINS

TAPISSERIES

GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES